This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 448340

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

FÜHRER

DURCH

DIE ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTHÜMER

IN ROM

FÜHRER

DURCH

1/6134

DIE ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN

KLASSISCHER ALTERTHÜMER IN ROM

VON

WOLFGANG HELBIG

I. BAND

DIE VATIKANISCHE SKULPTURENSAMMLUNG
DIE KAPITOLINISCHEN UND DAS LATERANISCHE MUSEUM

LEIPZIG
VERLAG VON KARL BAEDEKER.
1891

IHRER MAJESTÄT

DER

KAISERIN FRIEDRICH

EHRERBIETIGST ZUGEEIGNET

VORWORT.

Das vorliegende Buch verfolgt den Zweck, jüngere Archäologen und gebildete Laien in den römischen Museen zu orientieren, sie auf die wichtigeren Stücke hinzuweisen und ihnen das Verständniss derselben durch kurze, dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft entsprechende Erklärungen zu erleichtern. Es umfasst alle Sammlungen, die dem Publicum mehr oder minder zugänglich sind, mit Ausnahme des Faliskermuseums in der Villa di Papa Giulio. Dieses Museum wurde ausgeschlossen, weil die Akademie der Lincei, welcher der Verfasser anzugehören die Ehre hat, eine umfassende Publikation darüber vorbereitet und es nicht wünschenswerth schien derselben vorzugreifen. Die in den Diocletiansthermen befindlichen Antiken waren, als ich mein Manuscript abschloss, noch unzugänglich und sind auch jetzt nur provisorisch aufgestellt. Da sich jedoch darunter einige sehr bedeutende Stücke befinden, so entschloss ich mich, als der Druck beinahe vollendet war, zwar nicht die ganze Sammlung aber doch die Hauptstücke zu behandeln. Wäre die Besprechung derselben von Haus aus in den Plan dieses Buches einbegriffen gewesen, würde ich der Erläuterung des schlafenden Hermaphroditen nicht das schlecht erhaltene Borghesische Exemplar n. 924 (7) sondern das in den Thermen befindliche n. 962 zu Grunde gelegt haben. Die Behandlung des im Vatikan befindlichen etruskischen (Museo gregoriano) und des Kircherschen Museums hat Herr Emil Reisch übernommen, der *dazu besonders* berufen war, indem er seit längerer Zeit

einen wissenschaftlichen Katalog der ersteren Sammlung vorbereitet.

Über die Weise, in der ich den Stoff angeordnet und behandelt habe, genügen wenige Andeutungen.

Die Betrachtung der vatikanischen Skulpturensammlung beginnt nicht mit der Sala in forma di croce greca, welche dem gegenwärtigen Eingange des Museums am nächsten liegt, sondern mit der davon am weitesten entfernten Abtheilung, dem Braccio nuovo. Diese Abtheilung enthält verschiedene Statuen, welche Copien nach aus der Überlieferung bekannten Werken berühmter Künstler sind. Es scheint gerathen, dass der Museumsbesucher zu Anfang seiner Wanderung von diesen Statuen Kenntniss nimmt; denn er wird dadurch einen klaren Begriff von Typen gewinnen, die ihm bei der weiteren Betrachtung gewissermassen als Marksteine dienen können.

Der Erläuterung jedes Stückes gehen in kleinerem Drucke Bemerkungen über den Fundort, falls derselbe bekannt ist, und über die Ergänzungen voraus. Die Marmorgattung wird nur dann namhaft gemacht, wenn sie vollständig gesichert und für die kunsthistorische Beurtheilung des betreffenden Denkmals von Wichtigkeit scheint. Die Angabe der Ergänzungen hielt ich für unerlässlich, da sich ein plastisches Werk ohne vorhergehende Ausscheidung der fremdartigen Bestandtheile kaum richtig würdigen lässt. Bei Benutzung dieser Angaben hat man festzuhalten, dass, wenn ich ein Bein, beziehungsweise einen Unterschenkel als ergänzt bezeichne, das Gleiche für den zugehörigen Fuss, wenn es sich um einen Arm oder Unterarm handelt, das Gleiche für die Hand und das etwa in derselben befindliche Attribut anzunehmen ist. Hat sich der Fuss oder die Hand erhalten, so wird dies ausdrücklich bemerkt.

Die unter den Erläuterungen, wiederum in kleinerem Drucke, beigefügten Citate sollen die Controle der von mir vertretenen Auffassungen erleichtern. Ist in einem allgemein *zugänglichen* Werke die ganze auf das Denkmal bezügliche *Litteratur* gesammelt, so wird einfach auf dieses

Werk verwiesen. Wo nicht, so habe ich zwar keineswegs die gesammte Litteratur aber doch so viele Citate beigefügt, dass man sich daraus über das ganze einschlagende Material unterrichten kann. Einige Inconsequenzen sind in dieser Hinsicht durch die lange Dauer des Druckes veranlasst worden. Ich schickte den grössten Theil meines Manuscriptes im Anfang April des vorigen Jahres an die Verlagsbuchhandlung ab. Doch kam der Druck erst im Monat Februar des laufenden Jahres zum Abschluss. Gerade im Jahre 1890 wurden mancherlei archäologische Arbeiten veröffentlicht, die in diesem Buche nothwendig Berücksichtigung finden mussten. Was die Erläuterungen betrifft, so habe ich mich mit den neuen Erscheinungen, so gut es ging, bei der Correctur der Druckbogen abgefunden. Dagegen schien es mir unthunlich, wenn ich während des Druckes eine Publication erhielt, in welcher die auf ein Denkmal bezügliche Litteratur vollständig gesammelt war, den ganzen Satz der Litteraturangaben umzuwerfen. Vielmehr wurde in diesen Fällen das Citat der neuen Publication einfach an die im Manuscripte verzeichneten angeschlossen.

Die Beschreibung der Stadt Rom führe ich nur an, wenn sie Bemerkungen enthält, welche in den Erläuterungen Berücksichtigung gefunden haben. Overbecks Kunstmythologie wird in der Weise citiert, welche der Verfasser selbst für die zweckmässigste hält, da er sich ihrer in dem die Tafeln seines Atlas begleitenden Texte bedient, das heisst ich bezeichne den auf Zeus bezüglichen Band als II, den, welcher über Hera, Poseidon, Demeter und Kora handelt, als III, den, in welchem von Apollon die Rede ist, als IV.

Bei der Herstellung auch dieses Buches wurde mir der Beistand mehrerer befreundeten Gelehrten zu Theil, denen ich hiermit meinen herzlichen Dank ausspreche. Mancherlei schätzenswerthe Beiträge erhielt ich von den Herren Felice Barnabei, Christian Huelsen, Rodolfo Lanciani, Emanuel Loewy, August Mau und Carlo Ludovico Visconti. Die Herren Loewy und Mau haben mich

auch bei der Correctur der Druckbogen in der aufopferndsten Weise unterstützt. Den Fürsten Don Paolo Borghese, Don Rodolfo Piombino und Don Giulio Torlonia schulde ich Dank dafür, dass sie mir den Zutritt zu ihren Sammlungen auch an nicht öffentlichen Tagen gestatteten.

Schliesslich merke ich hier noch die Umstellungen an, welche während des Druckes mit einigen in diesem Buche behandelten Denkmälern vorgenommen worden sind. Im Vatikan hat man die kleine Copie der knidischen Aphrodite n. 67 (112) aus dem Museo Chiaramonti in das Gabinetto delle maschere versetzt. Auf der Loggia scoperta ist man soeben damit beschäftigt, das Helenarelief n. 258 aus der Wand herauszunehmen, um dasselbe an einer anderen noch nicht näher bestimmten Stelle des Museums anzubringen. In der Galerie der Kandelaber ist die Statue des Thanatos n. 386 (149A) etwas weiter nach dem Eingange zu gerückt und neben der Gruppe n. 396 (148) aufgestellt worden. In dem an den achteckigen Saal des Konservatorenpalastes anstossenden Zimmer steht der Kopf des jugendlichen Wagenlenkers n. 599 nicht mehr auf der rechten, sondern auf der linken Konsole neben dem Pansköpfchen n. 600. Die Band I Seite 464 (am Ende) erwähnte Thonplatte ist nach dem Museum gebracht worden, welches man auf dem Caelius einzurichten im Begriff steht.

Rom, Villa Lante 17. Februar 1891.

Wolfgang Helbig.

INHALT

Das vatikanische Museum

	Seite
Braccio nuovo	1
Museo Chiaramonti	39
Belvedere	76
Sala di Meleagro	81
Cortile	83
Gabinetto di Canova	85
Gabinetto dell' Antinoo	90
Gabinetto del Laocoonte	96
Gabinetto dell' Apolline	106
Saal der Thiere	112
Galerie der Statuen	121
Zimmer der Büsten	155
Gabinetto delle maschere	175
Loggia scoperta	186
Saal der Musen	189
Rotunde	216
Sala in forma di croce greca	237
Saal der Biga	247
Galerie der Kandelaber	261

Das kapitolinische Museum

Erdgeschoss	305
Treppe	323
Galerie	329
Zimmer der Tauben	341
Kabinet der Venus	347
Zimmer der Kaiserbüsten	352
Stanza dei filosofi	360
Hauptsaal	378
Stanza del Fauno	388
Stanza del Gladiatore	388

Der Konservatorenpalast

Seite

Erdgeschoss 414
Treppe 420
Zimmer rechts vom Gange 426
Saal 430
Zimmer hinter dem Saale 457
Terracottenzimmer 464
Saal der Bronzen 468
Vasenzimmer 480

Das lateranische Museum 483

Nachträge 544

Das vatikanische Museum.

Der neueste Katalog: J. H. Massi description des Musées de sculpture antique grecque et romaine, Rome 1890.

Braccio nuovo.

Die in den Fussboden eingelassenen **Mosaike**, welche schwarzfigurige Darstellungen auf weissem Grunde zeigen, stammen, soweit sie antik sind, aus einer Ausgrabung, die 1822 in einer bei Tor Marancio (vor Porta S. Sebastiano) gelegenen altrömischen Villa unternommen wurde. Ihre ursprüngliche Anordnung lässt sich nicht feststellen, ebensowenig, welche Stücke davon antik sind, welche von dem modernen Ergänzer herrühren.

Die in der vorderen Abtheilung des Saales eingelassene Tafel enthält folgende Scenen: 1) Odysseus, an dem Maste seines Schiffes angebunden, fährt an der Insel der Sirenen vorbei. 2) Skylla ein Ruder schwingend; jeder der drei aus ihrem Unterleibe herauswachsenden Hundsköpfe fasst einen Genossen des Odysseus. 3) Eine auf einem Seegreife reitende Nereide, welche mit beiden Händen das über ihrem Haupte wallende Schleiertuch hält, vielleicht Leukothea. Der vor ihr auf einem Delphin reitende Knabe wird für ihren Sohn Palaimon oder Melikertes erklärt.

Die in der hinteren Abtheilung eingelassene Tafel zeigt einen Triton, der in eine Muscheltrompete bläst und um den allerlei Seeungeheuer versammelt sind.

Pistolesi il Vaticano descritto IV 1. Biondi i monumenti Amaranziani T. 1. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 89. Braun Ruinen und Museen p. 258 n. 22. Overbeck Galerie *heroischer Bild*werke p. 755 n. 6, p. 794 n. 89, p. 798 n. 82.

Das schöne kraterförmige **Gefäss aus ägyptischem Basalt**, welches in der Mitte des Saales aufgestellt ist (Museumsnummer 39), wurde im Garten des Klosters von S. Andrea di Monte Cavallo gefunden. Es hat stark durch Feuer gelitten. Der Schmuck des Behälters deutet auf den bakchischen Kreis. Auf dem Behälter sieht man scenische Masken und Thyrsen. Die Henkel erscheinen geflochten aus Rohrstengeln, wie sie vielfach zur Herstellung der Thyrsosstäbe verwendet wurden. Der aus einer grobkörnigeren Steinart gearbeitete Fuss ist modern.

Visconti Museo Pio-Clementino VII 35. Pistolesi IV 14. Vgl. Visconti opere varie IV p. 409 n. 249. Beschreibung Roms II 2 p. 97 n. 103. Braun Ruinen und Museen p. 257 n. 21.

Die Betrachtung der an den Wänden aufgestellten Sculpturen beginnt rechts vom Eingange.

1 (5) Karyatide.

Sie befand sich vormals im Palazzo Paganica und gelangte 1823 durch Camuccinis Vermittelung in den Besitz der Giustiniani. Ergänzt unter Leitung Thorwaldsens der Kopf, die beiden Vorderarme, der von der l. Hand gehaltene Gewandzipfel, die Füsse, die Plinthe.

Die Statue ist eine im Ganzen getreue Copie nach der gegenwärtig in London befindlichen Karyatide vom athenischen Erechtheion, steht aber hinsichtlich der Ausführung beträchtlich hinter dem Originale zurück. Der attische Künstler, welcher gegen das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. diesen Typus erfand, hat es meisterhaft verstanden, die Mädchenfigur als Gebälkstütze zu verwenden. Man sieht es der kräftigen und etwas gedrungenen Gestalt an, dass sie den auf ihr ruhenden Architrav leicht und sicher trägt. Der Peplos erinnert in den vertikal herabreichenden Falten an die Kannelüren von Säulen, in dem vorn emporgezogenen Bausche an einen Giebel. Dabei kommt aber in der naturgetreuen Wiedergabe des Standes die Individualität des menschlichen Organismus vollständig zur Geltung. Im Hofe des Palazzo Giustiniani steht mindestens seit d. J. 1681 eine ähnliche

Karyatide, welche durch die Übereinstimmung in den Maassen (Entfernung vom Halsausschnitte des Gewandes bis zur Plinthe 1,68 m.), in der Qualität des Marmors und, soweit die stark verwitterte Oberfläche ein Urtheil gestattet, auch in der Art der Ausführung als ein Gegenstück zur vatikanischen kenntlich ist. Da jener Palast in unmittelbarer Nähe des Pantheons liegt, hat man vermuthet, dass diese Karyatiden zu denjenigen gehört hätten, mit denen der athenische Bildhauer Diogenes den Bau des Agrippa schmückte. Doch widerspricht dieser Annahme der Umstand, dass sich die vatikanische Statue mit ihrer anspruchslosen Ausführung keineswegs über die Durchschnittsmasse der Sculpturen erhebt, die wir aus dem Anfange der Kaiserzeit kennen. Hingegen müssen sich die Karyatiden des Diogenes durch besondere Vorzüge ausgezeichnet haben, da sie nach der ausdrücklichen Angabe des Plinius (n. h. 36, 38) von den römischen Kunstkennern hoch geschätzt wurden.

Nibby Museo Chiaramonti II 44. Pistolesi IV 5. Rayet Monuments de l'art antique I pl. 41. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 229 n. 1. Notizie degli scavi 1881 p. 265—267. Göttinger gel. Anzeigen 1882 I p. 627—628. Schreiber die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi p. 164. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 231, XLI (1883) p. 200 ff.

2 (8) Statue eines Jägers.

Vormals im Garten Aldobrandini. Ergänzt der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit dem Speere, der l. Unterschenkel abgesehen vom vorderen Theile des Fusses, der Stamm.

Die sehr mittelmässig ausgeführte Figur wiederholt ein Motiv aus der früheren Kunst. Im Belvedere (n. 129) befindet sich ein ähnlicher Torso, der aber besser gearbeitet ist und entschieden bis in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit hinaufreicht. Der unserer Statue aufgesetzte Kopf des Commodus ist antik, aber nicht zugehörig.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. XXVI p. 122 ff. Nibby Museo Chiaramonti II 41. Pistolesi IV 6. Clarac Musée *de sculptures* V pl. 901 n. 2472.

3 (9) Kopf eines Daciers.

Gefunden auf dem Forum des Traian. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an den Lippen wie an den Haaren, die Büste.

Der Fundort und der Stil deuten auf traianische Zeit.

Nibby Museo Chiaramonti II 47. Pistolesi IV 6. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 251 Fig. 232.

4 (11) Seilen mit dem Dionysosknaben auf den Armen.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt am Seilen die meisten Blätter des Epheukranzes und sämmtliche Finger, die Zehen des r. Fusses — diese möglicher Weise von einer antiken Restauration herrührend —, wahrscheinlich auch der ganze l. Fuss, am Knaben die l. Seite des Vorderkopfes bis unter das l. Auge, die Nase, beide Arme, ein Stück der l. Schulter, das l. Bein nebst der l. Hälfte des Gesässes, der r. Fuss; ausserdem der untere Theil des Stammes und die Plinthe.

Diese Gruppe muss im Alterthum sehr beliebt gewesen sein, da wir von ihr mehrere Wiederholungen kennen, unter denen die vatikanische keineswegs die vorzüglichste ist. Seilen, den l. Ellenbogen auf einen Baumstamm stützend, hält den Dionysosknaben, dessen Pflege ihm obliegt, auf den Armen und betrachtet ihn mit einem Ausdrucke, in dem sich Ernst, Wohlwollen und innige Zufriedenheit mischen, während der Knabe mit wonnigem Lächeln zu ihm emporblickt. Seilen erscheint sehr edel gebildet. Die Thiernatur tritt nur in den spitzen Ohren, die jedoch unter dem Kranze beinahe vollständig verschwinden, und in den sehnigen Beinen hervor; ebenso ist die Leibesfülle sehr maassvoll angedeutet und die Säufermelancholie, welche in grösserem oder geringerem Grade den Gesichtsausdruck der späteren Seilentypen beherrscht (vgl. n. 290, 445), zu einem milden Ernst veredelt. Die dem Seilen gegebene Stellung (vgl. n. 192, 521), die Weise, in der derselbe idealisiert ist (vgl. n. 521), und der dargestellte Gegenstand, welcher mit dem den Dionysosknaben haltenden Hermes des Praxiteles eine nahe Verwandtschaft verräth (vgl. n. 80), erinnern an die zweite *attische Schule*. Doch zeigt der Körper des Seilen wie

der des Knaben eine ungleich naturalistischere Behandlung, als die in dieser Schule übliche, eine Behandlung, welche entschieden den Einfluss lysippischer Kunstweise (vgl. n. 31) voraussetzt. Es scheint somit, dass die Erfindung unserer Gruppe erst der hellenistischen Zeit angehört. An den Haaren der beiden Figuren und an dem Baumstamme haben sich Reste einer rothbraunen Farbe erhalten.

Nibby Museo Chiaramonti II 12. Pistolesi IV 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 231 n. 2. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1430. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 114.

5 (14) Statue des Augustus.

Gefunden in der der Livia gehörigen Villa ad gallinas an der Via Flaminia. Ergänzt unter Leitung Tenerani's das r. Ohr, die Finger der r. Hand ausser dem Goldfinger, der l. Zeigefinger, das Scepter — letzteres offenbar falsch; denn die verwandten Darstellungen beweisen, dass der Kaiser vielmehr einen Speer gehalten haben muss. Das l. Bein und der r. Arm waren bereits im Alterthum einmal abgebrochen. Der antike Restaurator setzte das abgebrochene Bein einfach an den Körper an, scheint dagegen den r. Arm neu gearbeitet zu haben, da dieser Arm eine von den übrigen Theilen der Statue verschiedene, glättere und leblosere Behandlungsweise zeigt. Der Kopf ist aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen. Die Statue muss in einer Nische gestanden haben; denn die Rückseite ist ungleich weniger sorgfältig ausgeführt als die Vorderseite und am Rücken hat sich der Rest eines eisernen Stabes erhalten, der offenbar die Figur mit der dahinter befindlichen Mauer verband.

Der Kaiser ist dargestellt, wie er, den Speer in der Linken, eine Anrede (adlocutio) an die Truppen hält. Der Mund erscheint leicht geöffnet. Die Richtung des Blickes und die Bewegung des Körpers folgen der erhobenen Rechten und die Statue wirkt am Besten, wenn sich der Betrachter auf dem durch die Richtung des Blickes bezeichneten Standpunkte befindet. Der Ausdruck des Gesichtes zeigt eine majestätische Ruhe, wie sie einer Persönlichkeit zukommt, die zu befehlen gewohnt ist. Wenn der Kaiser gepanzert, aber mit nackten Füssen erscheint, so hat man hierin wohl nur eine Vermischung

zweier in der damaligen Porträtkunst neben einander hergehenden Richtungen zu erkennen, von denen die eine die Gestalten in idealer Nacktheit, die andere bekleidet oder gerüstet bildete.

Der reich verzierte Panzer giebt offenbar einen metallenen Panzer wieder, aus dessen Fläche Reliefs herausgetrieben oder auf dem besonders gearbeitete Figuren (emblemata) aufgesetzt waren, während allerlei auf den Reliefs erhaltene Farbenspuren beweisen, dass man sich die Figuren durch verschiedenfarbiges Email nüanciert zu denken hat. Die Darstellungen beziehen sich auf die Regierung des Augustus im Allgemeinen wie auf besonders bedeutungsvolle Ereignisse, welche unter seinen Auspicien stattfanden. Oben der bärtige Himmelsgott (Caelus), der durch den bogenförmig über dem Haupte gehaltenen Mantel das Himmelsgewölbe vergegenwärtigt; darunter der Sonnengott (Sol) auf seiner Quadriga; die vor ihm schwebende Gruppe, ein geflügeltes, einen Krug haltendes Mädchen, auf dessen Rücken eine Frauengestalt mit einer Fackel in der L. sitzt, personificiert den Morgenthau und die Morgenröthe. Während diese Bilder den Himmel veranschaulichen, sieht man unten die durch die Regierung des Kaisers beglückte Erde mit dem Symbole des Ueberflusses, dem Füllhorn, und mit Handpauke (Tympanon) und Mohnkopf, neben ihr zwei Kinder, welche die Erde als Ernährerin des Menschengeschlechtes bezeichnen. Die in der Mitte des Panzers dargestellte Gruppe eines orientalisch gekleideten Barbaren, der einem römischen Offizier einen Legionsadler übergiebt, symbolisiert ein Ereigniss, welches dem Augustus zu besonderem Ruhme angerechnet wurde. Er setzte es nämlich durch, dass die Parther im Jahre 20 v. Chr. die Feldzeichen zurückgaben, die sie den Legionen des Crassus in der Schlacht bei Karrhä (53 v. Chr.) abgenommen hatten. Wir dürfen demnach mit Sicherheit das Jahr 20 v. Chr. als obere Zeitgrenze für die Ausführung der Statue annehmen. Der neben dem Römer stehende Hund ist vielleicht ähnlich wie bei den Darstellungen des Silvanus

als Wächter und zwar in diesem Falle als Wächter der Reichsgrenze aufzufassen. Hinter dem Parther sitzt eine weibliche Figur, welche deutlich als Personification eines besiegten Volkes erkennbar ist. Sie hält in der L. eine Schwertscheide, in der R. eine in einen Drachenkopf auslaufende Trompete; vor ihr befindet sich ein von einem Eber gekröntes Feldzeichen. Die Trompete und das Feldzeichen dieser Art sind ursprünglich keltische Typen, die jedoch auch bei Nachbarvölkern der Gallier Aufnahme fanden. Man könnte demnach die Figur auf den Sieg beziehen, den Marcus Valerius Messalla, der bekannte Gönner der römischen Dichter, 28 oder 27 v. Chr., also nachdem Augustus durch den ihm vom Senat ertheilten Imperatorentitel (29 v. Chr.) bereits als oberster Kriegsherr anerkannt worden war, unweit Narbonne über die aufständischen Aquitaner davon trug. Wahrscheinlicher ist jedoch die Deutung auf die germanischen Sigambrer, die sich 16 v. Chr. dem Augustus, während er in Gallien weilte, unterwarfen, ein Ereigniss, dessen Horatius in zweien seiner Oden gedenkt. Die gegenüber dargestellte Personification sitzt trauernd da und streckt mit der R. ein Schwert vor, gleich als wolle sie dasselbe übergeben. Die nackten Beine deuten auf ein im südlichen Europa ansässiges Volk, das zierlich gearbeitete Schwert, dessen Griff in einen Vogelkopf ausläuft, auf eine beträchtlich fortgeschrittene äussere Kultur. Nach alledem dürfen wir in dieser Figur die Personification der Keltiberer erkennen, deren Empörungen Agrippa 21 v. Chr. dadurch ein Ende machte, dass er die aufrührerischen Gaue entwaffnete. Diese unter den Auspicien des Augustus erzielte Beruhigung Spaniens gehörte zu den Resultaten, welche die gleichzeitige Litteratur mit besonderem Nachdrucke feiert. Unterhalb der beiden Personificationen sind Apoll mit der Kithara auf einem Greife und Diana mit der Fackel auf einem Hirsch reitend einander gegenüber gestellt, Lieblingsgottheiten des Augustus, denen er, als das Jubiläum der Gründung Roms gefeiert wurde (17 v. Chr.), eine hervorragende Rolle zuwies.

Das schöne Motiv der Statue ist gewiss nicht von dem ausführenden Bildhauer erfunden, sondern aus der älteren und zwar wie es scheint der hellenistischen Kunst entlehnt, wie denn die Figur eines Königs oder eines Feldherrn auf einem hellenistischen Cameo und die eines Kriegers auf einem zu Kleitor in Arkadien gefundenen Relief, das mit Sicherheit dem Ende des 2. oder dem Anfange des 1. Jahrhunderts v. Chr. zugeschrieben werden darf, eine sehr ähnliche Composition zeigen. Zu derselben Annahme führt auch der neben dem r. Beine der Statue beigefügte, auf einem Delphin reitende Liebesgott, der an die Abstammung der Julier von Venus erinnert und nach dem in seiner R. angebrachten Bohrloche ein aus Metall gearbeitetes Attribut, einen Bogen, einen Pfeil oder eine Peitsche, gehalten haben muss. Der auffällige Gegensatz, welcher zwischen der verkümmerten Bildung dieses Amor und dem ausdrucksvollen Motive der Hauptfigur obwaltet, erklärt sich in der naturgemässesten Weise unter der Voraussetzung, dass der Bildhauer für die Hauptfigur ein älteres Vorbild benutzen konnte, aber bei Gestaltung der Nebenfigur auf sein eigenes Erfindungsvermögen angewiesen war. Wenn ihm der Portraitkopf des Kaisers wohl gelungen ist, so beweist dies keineswegs, dass die damalige Kunst über einen höheren Grad poetischer Schöpfungskraft verfügte, sondern nur soviel, dass sie in der Wiedergabe der Natur noch Hervorragendes leistete. Die Ausführung ist eine vorzügliche. Mag auch der Faltenwurf des Palliums etwas gekünstelt erscheinen, immerhin hat der Bildhauer den herabfallenden Stoff in naturentsprechender Weise zur Darstellung gebracht. Es genügt hierfür die gegenüberstehende geharnischte Statue n. 60 (129) zu vergleichen, an welcher der Mantel in ähnlicher Weise angeordnet, aber sehr schwerfällig behandelt ist.

An mehreren Theilen der Statue haben sich Spuren der ursprünglichen Polychromie erhalten. Die Pupille *sind nicht nur* leicht mit dem Meissel umrissen, sonder *auch durch eine* Farbe hervorgehoben, die gegenwi

bräunlich-gelb aussieht. An der Tunica bemerkt man Reste einer hellrothen, am Pallium einer dunkelrothen, an den Fransen des Panzers einer gelben Farbe, welche letztere vielleicht nur als Unterlage für eine Vergoldung diente. Auf die mannigfaltigen Farbenspuren, welche sich an den Panzerreliefs erhalten haben, wurde bereits hingewiesen.

Mon. dell' Inst. VI, VII T. 84, 1; Ann. 1863 p. 432—449. O. Jahn aus der Alterthumswissenschaft T. VI p. 285 ff. Rayet Monuments de l'art antique II pl. 71. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 229 Fig. 183. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 24—27 Fig. 2. Vgl. Arch. Zeitung XXVII (1869) p. 118—121, XXVIII (1871) p. 34—37. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1640. Journal of hellenic studies VII (1886) p. 134 n. 68. Der Cameo: Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) T. III 3 p. 113—115; IV (1889) p. 85. Ueber das Relief von Kleitor: Friederichs-Wolters n. 1854.

6 (17) Porträtstatue eines Arztes.

Gefunden auf dem Quirinal im Garten der Monache Barberine. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, vielleicht der ganze untere Theil des r. Vorderarmes, jeden Falls die Finger der r. Hand, der Schlangenstab, der jedoch durch einen am r. Oberschenkel und einen auf der Plinthe vorhandenen Ansatz gesichert ist.

Die Statue stimmt in der Stellung, in der Weise, in der das Gewand umgelegt ist, und in dem Attribute des Schlangenstabes mit einem bekannten Typus des Heilgottes Asklepios überein. Dagegen ist der unbärtige, individuell gebildete Kopf entschieden ein Porträt. Da die Arbeit auf den Anfang der Kaiserzeit hinweist, so hat man darin den Arzt Antonius Musa erkennen wollen, der den Kaiser Augustus durch eine Kaltwasserkur vom Fieber befreite und desshalb durch Errichtung einer Bronzestatue geehrt wurde. Der von dem Netze (Agrenon) bedeckte Omphalos, welcher neben dem l. Fusse der Statue angebracht ist, findet sich auch sonst an Asklepiosstatuen und weist, wie es scheint, auf den Vater des Asklepios, Apollon, hin.

Nibby Museo Chiaramonti II 9. Pistolesi IV 8. Müller-Wieseler *Denkmäler* d. alten Kunst II T. 60, 775. Clarac IV pl. 549

n. 1159. Panofka Asklepios und die Asklepiaden (Abh. d. Berl. Akad. 1845) T. III 7. Vgl. Beschreibung d. Stadt Rom II 2 p. 104 n. 120.

7 (18) Büste des Kaisers Claudius.

Zu einer Statue gehörig, deren Fragmente sich bei Piperno (Privernum) gefunden. Ein von derselben Statue herrührendes Fragment der vom Gewande bedeckten Beine befindet sich in der Galleria lapidaria n. 198. Ergänzt die Nasenspitze und andere unbedeutende Stücke.

Der Künstler hat sich bemüht den Kaiser in möglichst edler Weise aufzufassen. In Folge dessen bietet sein Werk einen interessanten Gegensatz dar zu der Statue n. 53 (117), in der die lächerlichen Eigenschaften des Claudius scharf hervorgehoben sind.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. XVI p. 80—84. Nibby Museo Chiaramonti II 32. Clarac IV pl. 549 n. 1159. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 3, p. 346.

8 (23) Sogenannte Pudicitia.

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Kopf, die r. Hand, Splitter am Gewande, die Zehen des l., die Spitze der grossen Zehe am r. Fusse.

Obwohl der Kopf von moderner Hand herrührt, dürfen wir es doch nach der Analogie anderer ähnlicher Figuren als wahrscheinlich annehmen, dass diese Statue das Porträt einer römischen Dame wiedergab. Das anmuthige Motiv, welches sich bis zur hellenistischen Epoche hinauf verfolgen lässt, ist entlehnt, aber von dem Bildhauer mit grosser Virtuosität zur Darstellung gebracht. Man beachte namentlich die Naturwahrheit, mit welcher die von dem Schleiertuche verhüllte l. Hand gebildet und die Tunica als aus einem schwereren, das Obergewand als aus einem dünneren Stoffe bestehend charakterisiert ist. Die Schönheit des Motivs und die Trefflichkeit der sonstigen Durchführung bewirken sogar, dass man vielfach einen Fehler an der Statue übersieht. Die r *Schulter ist* nämlich zu schmal ausgefallen, sei es, wei *der Bildhauer* die Breite des Marmorblockes falsch

rechnet hatte, sei es, weil ihm beim Ausarbeiten jener Stelle ein Stück absprang.

Monum. Matthaeiana I 62. De Rossi raccolta di statue T. 107. Piranesi raccolta di statue T. 7. Visconti Mus. Pio-Clem. II 14 (vgl. I p. 237 nota*). Clarac IV pl. 764 n. 1879. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 233 n. 3. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 32.

9 (24) Jünglingsbüste.

Ergänzt die Nase und das mittlere Stück der Unterlippe. Die Büste scheint antik und zugehörig.

Der Kopf ist eine in römischer Zeit gearbeitete Copie nach einem hellenischen Typus, der etwa um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. gestaltet zu sein scheint. Die Formen und Proportionen erinnern an die in der altpeloponnesischen Kunst üblichen. Der Ausdruck des Gesichtes ist ernst, beinahe düster; das Haupthaar fällt wirr und gelöst über die Schläfe und den Nacken herab. In den Ansätzen, welche auf beiden Seiten über der Schläfengegend sichtbar sind, hat man die Reste von kurzen, aus den Locken herauswachsenden Stierhörnern erkennen wollen und darauf hin den Kopf auf den chthonischen Dionysos, Jakchos, gedeutet, für den Stierhörner bezeugt sind und auf den als Unterweltsgott der düstere Ausdruck recht wohl passen würde. Die Haare sind rauh gelassen, wie es scheint zur Aufnahme einer Vergoldung, die Fleischtheile wohl schon von dem antiken Bildhauer und nicht erst von dem modernen Restaurator mit einer Beize durchdrungen, die zu der dem Fleische gegebenen Bemalung in Beziehung gestanden haben wird.

Bonner Studien (Berlin 1890) T. VIII, IX p. 143—153.

10 (26) Statue des Titus.

Zugleich mit n. 49 (111) gefunden in dem der Kirche S. Giovanni in Fonte benachbarten Garten. Ergänzt der r. Vorderarm und die l. Hand.

Der Kopf veranschaulicht auf das Deutlichste die beiden Eigenschaften, welche in der Natur des Titus mit besonderer Schärfe hervortraten, eine starke Sinnlichkeit

aber dabei einen hohen Grad von Wohlwollen, während der mit der Toga bekleidete Körper einen schlagenden Beleg dafür liefert, wie die Toga geeignet war, selbst einer kleinen corpulenten Gestalt eine gewisse Würde zu verleihen. In dem auf der Plinthe befindlichen, mit Löchern versehenen Gegenstande hat man die Öffnung eines Bienenkorbes erkannt und angenommen, dass hiermit auf die angestrengte Thätigkeit hingewiesen werde, welche Titus zum Wohle des Menschengeschlechtes entfaltete. Indess wäre eine solche Gruppe von Löchern gewiss eine sehr unklare Bezeichnung für einen Bienenkorb. Man könnte daraus mit grösserem Rechte auf ein Wespennest schliessen, was aber wiederum ein für den Kaiser wenig schmeichelhaftes Symbol ergeben würde. Offenbar haben jene Löcher mit der dargestellten Persönlichkeit nichts zu thun, sondern sind dadurch entstanden, dass der Bildhauer an dem betreffenden Stücke seinen Bohrer probierte und es nach Vollendung der Statue unterliess, dasselbe wegzumeisseln. Auf der Aussenseite der Toga erkennt man Spuren einer rothen, auf der Innenseite Spuren einer gelben Bemalung.

Nibby Museo Chiaramonti II 33. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 251 n. 16.

11 (27) **Gorgonenmaske.**

Zugleich mit n. 21 (40) und 38 (93) — n. 48 (110) ist ein moderner Gipsabguss — gefunden neben dem von Hadrian erbauten Tempel der Venus und Roma und demnach wohl zur Decoration dieses Gebäudes gehörig.

Nach den kolossalen Dimensionen und der Ausführung, welche sich darauf beschränkt, die Hauptformen mit möglichster Energie hervorzuheben, scheint es, dass diese Masken für eine Wirkung aus ansehnlicher Ferne berechnet und demnach in beträchtlicher Höhe angebracht waren.

Pistolesi IV 13. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 256 n. 20.

12—16 (32—36) **Satyrn mit Schläuchen und Nereiden auf Seepferden.**

Diese durchweg stark restaurierten Statuen dienten

zur Decoration von Wasserwerken und geben einen anschaulichen Begriff von der sinnvollen Weise, in der die antike Kunst hierbei plastische Motive verwendete.

Die Satyrn: Pistolesi IV 11. Clarac IV pl. 710, 1689; pl. 719, 1721. Die Nereiden: Pistolesi IV 12. Clarac IV pl. 747, 1805.

17 (37) **Weibliche Gewandfigur.**

Gefunden 1851 an der Via Appia.

Man hat ihr einen antiken aber nicht zugehörigen Porträtkopf aufgesetzt. Obwohl die Lorbeerblätter des diesen Kopf umgebenden Kranzes ergänzt sind, erkennt man aus den erhaltenen Ansätzen deutlich, dass ein solcher Kranz vorhanden war. Die Dame wird dadurch als auf litterarischem Gebiete thätig, als bas-bleu, bezeichnet. Nach dem anspruchsvollen und zugleich suffisanten Ausdrucke des Gesichtes scheint sie eine höchst unangenehme Person gewesen zu sein.

18 (38B) **Statue des Narkissos** (?).

Gefunden 1800 durch den englischen Consul R. Fagan in Ostia in einer mit Mosaik verzierten Nische eines Caldariums. Ergänzt der r. Arm mit der Schale, das vordere Stück des l. Unterarmes mit dem Kruge, das l. Bein von etwas über dem Knie an bis zum Knöchel.

Dieser Jüngling, welcher mit sehnsüchtig-melancholischem Ausdruck abwärts blickt, wird mit grösster Wahrscheinlichkeit auf Narkissos gedeutet. In dem Stamme, auf den er sich stützt, ist eine Wasserröhre angebracht. Wenn sich diese, wofür alle Wahrscheinlichkeit spricht, in ein unter der Statue angebrachtes Bassin ergoss, so spiegelte sich der Jüngling, wie es der Mythos von Narkissos berichtet, in einem unter ihm befindlichen Gewässer. Die Ergänzung der Hände ist unsicher. Nach Ovid (metam. III 411 ff.) wird Narkissos, nachdem er durstig an einer Quelle angekommen ist und daraus getrunken hat, von Liebe zu seinem Spiegelbilde ergriffen. Wenn demnach der Ergänzer dem Jüngling eine Schale in die r. Hand gegeben hat, so würde dies einer solchen *Version nicht* widersprechen. Doch sind auch noch

andere Restaurationen denkbar, beispielsweise die, dass die Rechte mit dem Ausdrucke der Bewunderung erhoben war, die Linke einen Speer oder ein Pedum hielt. Die Annahme, dass der am Stamme eingemeisselte Name Phaidimos auf den Bildhauer zu beziehen sei, ist unwahrscheinlich.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. XI. Pistolesi IV 13. Wieseler Narkissos n. 15 p. 38—41. Vgl. Fea relazione di un viaggio ad Ostia p. 53—55. Braun Ruinen und Museen p. 255 n. 19. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer p. 290 n. 433.

19 (36A) **Satyrknabe die Querflöte blasend.**

Gefunden am Lago Circeo, in der angeblichen Villa der Luculli. Ergänzt der r. Arm, der l. Vorderarm mit der Flöte, die untere Hälfte des l. Beines, abgesehen vom Fusse.

Die Ergänzung des Knaben als die Querflöte blasend ist durch andere Repliken gesichert. Der Typus erscheint nahe verwandt dem des ausruhenden Satyrs, der mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Praxiteles zurückgeführt wird (vgl. n. 55, 201, 521). Doch hat der letztere einen höheren idealen Charakter, während in unserer Figur ein behaglich-idyllischer Zug vorwaltet, wie er mit Vorliebe von der Kunst der hellenistischen Epoche zur Darstellung gebracht wurde. Die Ausführung ist fein, aber etwas trocken.

Pistolesi IV 24. Die Litteratur über diesen Typus bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1501, 1502.

20 (38) **Statue einer bekleideten Aphrodite.**

Ergänzt beide Arme und die r. Schulter.

Die Figur entspricht einer kopflosen, zu Beirut in Syrien gefundenen Statue, welche durch einen auf der Plinthe beigefügten Eros als Aphrodite kenntlich ist. Sie erinnert in der Stellung wie in der Anordnung des Gewandes an die Athena Parthenos des Pheidias (vgl. n. 593, 595, 864, 891), zeigt aber eine weniger ruhige Behandlung der Falten. Am Gesichte bemerkt man noch leise Anklänge an archaische Formengebung. Dieser Typus scheint demnach zu denjenigen zu gehören, welche von

einer eklektischen Richtung der hellenistischen oder griechisch-römischen Kunst im Gegensatz zu den nackten Darstellungen der Aphrodite gestaltet wurden. Die syrische wie die vatikanische Statue lässt deutlich erkennen, dass der l. Arm abwärts gestreckt war; der r. lag, wie sich aus dem syrischen Exemplare ergiebt, bis zum Ellenbogen an den Körper an, während der Unterarm vorwärts reichte. Hiernach steht der Annahme nichts im Wege, dass der l. Arm wie an der Athena Parthenos des Pheidias auf einen Schild gestützt war. Die vorgestreckte Rechte kann wie die der Parthenos eine Nike oder aber einen Helm gehalten haben — alles dies Attribute, welche zu der Benennung Venus victrix berechtigen würden. Den über die Brust reichenden Riemen weiss ich nicht zu deuten.

Clarac IV pl. 571 n. 1220. Über die Statue von Beirut Mittheilungen des arch. Inst. in Athen X (1885) T. I p. 27—31. Vgl. unsere Nachträge.

21 (40) **Gorgonenmaske.** Vgl. n. 11.

22 (44) Stark restaurierte und besonders am Kopfe vielfach überarbeitete **Statue einer verwundeten Amazone.**

Wahrscheinlich aus Palàzzo Verospi.

Sie stützte sich mit der R. auf einen Speer; die L. zieht das Gewand von der Wunde weg. Näheres über diesen Typus zu n. 499.

Die Litteratur in dem Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 17e.

23 (47) **Karyatide.**

Vormals in Villa Negroni. Ergänzt die Nase, Stücke am Hinterkopf und am Kalathos, das äusserste Glied des r. Zeigefingers, der r. Fuss. Die Statue ist an vielen Stellen von moderner Hand überarbeitet.

Da die Form des Kopfaufsatzes (Kalathos) dem korinthischen Kapitäl entspricht, so scheint diese Karyatide für ein Gebäude korinthischen Stils berechnet. Sie genügt den Anforderungen, welche man an solche Gebälkträgerinnen zu stellen berechtigt ist, in ungleich ge-

ringerem Grade als n. 1 (5). In Folge der gekünstelten Haltung der Arme sowie dadurch, dass die Füsse nahe an einander gerückt sind, hat die Stellung etwas Unsicheres. Ebenso wenig passt für eine in die Architektur eingefügte Figur die freie Behandlung der Falten, in denen nicht die senkrechte Linie sondern die Kurve vorwaltet. Alle diese Eigenthümlichkeiten lassen darauf schliessen, dass dieser Typus erst in spätgriechischer Epoche gestaltet ist. Dem Kalathos dient als Stütze ein Polster ähnlich dem, dessen sich noch heute die Frauen im südlichen Europa bedienen, wenn sie Lasten auf dem Kopfe tragen.

Nibby Museo Chiaramonti II 43. Pistolesi IV 16. Clarac III pl. 444, 814.

24 (48) **Büste des Traian.**

Ergänzt Nase und Kinn.

Die Ausführung ist sorgfältig aber trocken.

Pistolesi IV 17.

25 (50) **Statue der Selene.**

Gefunden vor Porta Cavalleggiera. Ergänzt die Nase, beide Arme, allerlei Stücke an den längs der Wangen herabfallenden Locken, am Gewande und an den Zehen des l. Fusses, ausserdem der r. Fuss.

Die Statue war durchgebrochen und der obere Theil ist von dem Restaurator etwas zu weit nach hinten aufgesetzt worden, was namentlich in der Profilansicht eine störende Wirkung ausübt. Die beiden Löcher in der das Haupt umgebenden Binde dienten zur Befestigung einer metallenen Mondsichel. Selene steht da, indem sie abwärts blickt dahin, wo wir uns den schlafenden Endymion zu denken haben. Ihre Geberde und der Ausdruck ihres Gesichtes lassen eine eigenthümliche Mischung von freudigem Staunen und von Schüchternheit erkennen. Aus der Bewegung der Gewandfalten ersieht man deutlich, dass die Göttin soeben im Vorwärtsschreiten inne gehalten hat. Die Plinthe ist nach vorn zugespitzt, hat *also die gleiche* Richtung wie der Blick der Göttin.

Nibby Museo Chiaramonti II 7. Pistolesi IV 16. Clarac IV

pl. 577 n. 1244. Braun zwölf Basreliefs, Vignette über dem Texte zu n. 9 Endymion. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 235 n. 4.

26 (53) **Statue eines tragischen Dichters.**

Vormals im Palazzo Giustiniani. Ergänzt der die Rolle haltende r. Arm, das diesem Arme naheliegende Stück der Büste, die l. Hand, der untere Theil der Maske. An dem aufgesetzten Kopfe ist nur die Gesichtsseite antik.

Die athletische Gestalt ist durch die tragische Maske, die sie auf der L. hält, als die eines tragischen Dichters kenntlich. Man hat ihr einen antiken Kopf des Euripides aufgesetzt, der jedoch unmöglich zu der Statue gehört haben kann, da er im Verhältniss zum Körper viel zu klein erscheint.

Galleria Giustiniana I 108 (hier mit einem anderen Kopfe). Nibby Museo Chiaramonti II 23. Pistolesi IV 17. Clarac V pl. 845 n. 2128. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 236 n. 5.

27 (56) **Porträtstatue einer Römerin.**

Vormals in der Sammlung Camuccini. Ergänzt beide Arme und Stücke am Gewande.

Das über der Stirn aufgethürmte Toupet weist auf die Zeit der flavischen Kaiser hin und bildet einen unangenehmen Gegensatz zu der classischen Gewandung.

Nibby Museo Chiaramonti II 34. Pistolesi IV 18. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 252 n. 17.

28 (59) **Statue der Fortuna** (?).

Ergänzt der r. Arm mit der Schulter, der l. mit dem Füllhorn und dem diesen Arm umgebenden Theile des Gewandes, die Füsse mit den darüber fallenden Gewandrändern, der vordere Theil der Plinthe. Die Zugehörigkeit des stark geflickten Kopfes ist zweifelhaft, da das Halsstück, welches ihn mit dem Körper verbindet, modern scheint.

Da diese Statue von den heutigen römischen Bronzegiessern häufig als Nippfigur reproduziert wird, so hat sie eine unverdiente Popularität erlangt. Die Ausführung ist höchst dürftig. Ob die Figur Fortuna darstellte, bleibt zweifelhaft. Das für diese Göttin bezeichnende Füllhorn rührt durchweg von moderner Hand her und seine Beifügung gründet sich lediglich auf eine vertiefte Stelle,

die vor der Restauration an der l. Schulter sichtbar gewesen sein soll.

Pistolesi IV 18. Clarac III pl. 451 n. 824. Vgl. Overbeck Kunstmythologie III p. 471.

29 (60) **Porträtkopf eines Römers.**

Vormals im Palazzo Ruspoli, vermuthlich identisch mit dem »Caesaris caput collo oblongo et pendulo, oculis vigilibus cum verruca in gena dextra«, welches der französische Reisende Bellieure zu Anfang des 16. Jahrhunderts als »in domo Roscia« befindlich anführt (Rev. archéol. XLIII, 1882, p. 34). Ergänzt die Nase, ein Stück der Stirn wie des Schädels, der Hals und die Büste.

Für die geläufige Benennung als Sulla liegt kein Grund vor. Offenbar ist eine jener geistreichen, skeptischen, fein gebildeten und epikureisch angelegten Persönlichkeiten dargestellt, deren es in der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie so viele gab. Besonders bezeichnend für den Charakter ist der den Mund umspielende sarkastische Zug. Dass wir es mit einem bekannten Manne zu thun haben, beweist der Umstand, dass zwei antike Wiederholungen dieses Porträts vorhanden sind, eine Büste im Museo Torlonia (vgl. n. 825) und ein einer Togastatue aufgesetzter Kopf in Lansdownehouse. Man sieht es dem Porträt an, dass dasselbe sprechend ähnlich ist. Die Behandlung der Oberlippe lässt deutlich erkennen, dass dem Manne die oberen Vorderzähne fehlen. Die zusammengekniffenen Augen und die von den äusseren Augenwinkeln auslaufenden Falten weisen auf Kurzsichtigkeit hin. Sogar eine Warze, welche der Mann auf der r. Wange hatte, erscheint im Marmor wiedergegeben. Der Vergleich dieses Kopfes mit der daneben stehenden Demosthenesstatue ist für die Erkenntniss der Entwicklung, welche die antike Porträtkunst nach der Zeit Alexanders des Grossen verfolgte, sehr fruchtbar. Während die Statue nur die Eigenthümlichkeiten, welche für die historische Persönlichkeit des Demosthenes bezeichnend waren, veranschaulicht, ist in dem römischen Porträt die Natur, wie sie vor den Sinnen liegt, und mit allen Zufälligkeiten wiedergegeben.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 91. Das Torloniasche Exemplar: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (Roma 1884) T. 130 n. 503. Die in England befindliche Replik: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 444 n. 29.

30 (62) Statue des Demosthenes.

Vormals in der Villa Aldobrandini oder Mondragone bei Frascati, also wahrscheinlich im Gebiete von Tusculum gefunden. Ergänzt Splitter an der Nase und am Gewande, die untere Hälfte der Vorderarme mit der Rolle, die r. Hacke, der grösste Theil der Plinthe.

Dem Demosthenes wurde i. J. 280 v. Chr., 42 Jahre nach seinem Tode, zu Athen eine von Polyeuktos gearbeitete Bronzestatue errichtet, welche ihn mit in einander gelegten Händen, also offenbar trauernd um den Untergang der griechischen Freiheit, darstellte. Darauf hin hat man vermuthet, die vatikanische Statue sei eine Copie nach der athenischen und die Hände seien in derselben Weise zu ergänzen wie sie an der letzteren behandelt waren. Jedoch wird die gegenwärtige Ergänzung gerechtfertigt durch eine zu Knole in England befindliche Replik, an welcher die Hände und die von ihnen gehaltene Rolle antik sind. Immerhin aber liegt bei der Verwandtschaft, welche zwischen den beiden Motiven obwaltet, die Vermuthung nahe, dass die erhaltenen Marmorstatuen zu der Bronzefigur des Polyeuktos in Beziehung stehen. Die Schriftrolle ist in der späteren griechischen Kunst beinahe typisch für Porträtstatuen von Personen, die auf litterarischem Gebiete thätig waren. Anderer Seits leuchtet es ein, dass, mochten sich die Athener, welche an den letzten Freiheitskämpfen Theil genommen hatten, Demosthenes am liebsten unter dem Bilde des trauernden Patrioten vorstellen, bei den folgenden Generationen seine litterarische Bedeutung die politische überwog. Demnach scheint es recht wohl denkbar, dass ein späterer Künstler die Figur des Polyeuktos abänderte, indem er ihr eine Rolle in die Hände gab und hiermit Demosthenes als über eine Rede nachdenkend charakterisierte.

Die Individualität des Demosthenes ist in der Statue auf das Meisterhafteste veranschaulicht. In dem scharf geschnittenen und von Furchen durchzogenen Gesichte liest man die ganze, an Kämpfen und traurigen Erfahrungen reiche Geschichte des Mannes. Die Bildung des Körpers, im Besonderen die enge Brust, lässt deutlich erkennen, wie die Constitution des Demosthenes für die Laufbahn, die er sich erwählt, nur wenig geeignet war und was für Energie er aufwenden musste, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Die eigenthümlich zurückgezogene Unterlippe ist nach der Ansicht eines modernen Physiognomikers für die Stotterer bezeichnend.

Nibby Museo Chiaramonti II 24. Clarac V pl. 842 n. 2122. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 425 Fig. 465. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1312. Über die englische Replik: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 417 n. 1.

31 (67) **Apoxyomenos** nach Lysippos.

Gefunden im April 1849 in Trastevere im Vicolo delle Palme unter den Trümmern eines umfangreichen antiken Privathauses. Ergänzt sind von Tenerani die Finger der r. Hand mit dem Würfel — letzteres Attribut nach einer falsch verstandenen Stelle des Plinius (n. h. 34, 55) —, die Spitze des l. Daumens, Stücke der Striegel, sämmtliche Zehen.

Die griechischen Jünglinge pflegten vor den Uebungen in der Palästra ihren Körper mit Öl einzureiben und, um beim Ringkampfe ein festes Anfassen zu ermöglichen, mit feinem Sande zu bestreuen. Nach Vollendung der Übungen schabten sie diesen von Öl durchdrungenen Sand mit einer metallenen Striegel ab. Die Statue stellt einen Jüngling dar, welcher gerade damit beschäftigt ist, die untere Seite des r. Armes, der, ohne einen Gegenstand zu halten, vorgestreckt war, in dieser Weise zu reinigen. Sie ist eine marmorne Copie nach einem Bronzeoriginal des Lysippos, welches sich zu Anfang der Kaiserzeit in Rom befand und daselbst sehr beliebt war. Agrippa hatte dasselbe vor seinen Thermen aufgestellt. *Tiberius versetzte* es in seine Gemächer, gab es aber

wieder heraus, als das Volk im Theater die Wiederaufstellung an dem früheren Standorte verlangte. Wir gewahren an der Marmorcopie alle Eigenthümlichkeiten, die nach der Überlieferung für die Werke des Lysippos bezeichnend waren. Es heisst von diesem Künstler, dass er die Köpfe kleiner, die Gestalten schlanker gebildet habe als seine Vorgänger. Auch ein weniger geübtes Auge wird sofort den Unterschied bemerken, welcher hinsichtlich der Proportionen zwischen dem Apoxyomenos und älteren Typen obwaltet (vgl. n. 58). Wenn aber eine schlanke Gestalt schon an und für sich in höherem Grade beweglich erscheint als eine gedrungene, so wird dieser Eindruck bei unserer Statue durch die Haltung gesteigert, die ihr der Künstler gegeben. Alle Glieder spielen leicht und geschmeidig in ihren Gelenken; das nicht vollständig entlastete rechte Spielbein erweckt den Eindruck, als ob sich der Oberleib in den Hüften elastisch hin und her wiege — alles dies Eigenthümlichkeiten, die in dem Bronzeoriginal schärfer hervortraten als in der Marmorcopie, da der Eindruck der Bewegung an dem ersteren weder durch die vom r. Oberschenkel nach dem r. Arme emporreichende Stütze noch durch den am l. Beine angebrachten Stamm beeinträchtigt wurde. Der Körper erscheint allenthalben auf das Feinste durchgebildet und bietet einen reizvollen Wechsel von Licht und Schatten dar. In wunderbarer Weise hat es der Künstler verstanden, die Haut als eine selbständige, das Fleisch überziehende Hülle zu behandeln und ihre an den einzelnen Körpertheilen verschiedene Spannung auszudrücken. Das charaktervoll aber ohne jegliche Härte wiedergegebene Spiel der Muskeln veranschaulicht auf das Deutlichste die Functionen, welche den einzelnen Muskeln obliegen, und trägt somit wiederum dazu bei, den Eindruck des lebendig bewegten Organismus zu steigern. Der Typus des Kopfes ist eine durch den veränderten Zeitgeist bestimmte Umbildung des polykletischen (vgl. n. 58). In Übereinstimmung mit der vorgeschritteneren Kultur lässt der Ausdruck einen reicheren geistigen Inhalt erkennen.

Die die Stirn durchschneidende Falte bringt einen nachdenklichen, beinahe nervösen Zug in das feine Gesicht. Wie das Fleisch ist auch das Haupthaar vollständig frei behandelt.

Mon. dell' Inst. V 13, Ann. 1850 p. 223 ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 843 Fig. 925. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1264. Vgl. auch Kekulé über den Kopf des praxitelischen Hermes p. 24—26.

32 (71) **Verwundete Amazone** nach Polyklet.

Gefunden in der Villa Aldobrandini bei Frascati, dann in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nase, beide Arme, der Köcher, das r. Bein, das l. vom Knie abwärts, der Stamm, die Plinthe.

Der Restaurator hat mehrere Ansätze abgemeisselt, deren Spuren jedoch noch deutlich erkennbar sind. Aus diesen Spuren und aus dem Vergleiche anderer besser erhaltener Wiederholungen ergiebt sich das ursprüngliche Motiv mit beinahe vollständiger Sicherheit. Zu seiner Veranschaulichung dient beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 1). Die Amazone hielt die r. Hand über den Kopf, derartig dass zum Mindesten der Daumen auf dem Schädel auflag (vgl. n. 65). An der l. Seite war ein Pfeiler angebracht und mit der Statue verbunden durch eine Stütze, die an der Stelle, an welcher der Ergänzer den Köcher beigefügt hat, in den Körper eingriff. Die Amazone stützte sich mit dem l. Unterarme auf diesen Pfeiler; ob sie in der Linken ein Attribut hielt, bleibt ungewiss. Der schmerzliche Ausdruck des Gesichts findet seine Erklärung in einer Wunde, die neben der r. Brust durch einen leisen Meisselhieb angedeutet ist. Die Statue stellt demnach eine Amazone dar, die ausruht, ermattet und ausserdem durch den Schmerz einer Wunde gepeinigt. Doch hat der Künstler die Figur vorwiegend nach formalen Gesichtspunkten angeordnet und darauf verzichtet die Wirkung der Wunde in einer genau der Natur entsprechenden Weise zu veranschaulichen. Allerdings ist das Auf*legen der Finger* auf den Kopf pathologisch gerechtfertigt, *da Personen*, die einen stechenden Schmerz empfinden,

vielfach mit den Fingern auf die Kopfhaut drücken. Hingegen müsste bei einer der Realität entsprechenden Darstellung nicht der r. sondern der l. Arm erhoben sein; denn die erstere Stellung würde die auf der r. Seite der Brust befindlichen Muskeln anspannen und somit den Schmerz der daselbst klaffenden Wunde steigern.

Fig. 1.

Die Statue zeigt die für die Kunst des Polyklet bezeichnenden Eigenthümlichkeiten. Vergleicht man ihren Kopf mit demjenigen des Doryphoros (n. 58), so meint man, Bruder und Schwester vor sich zu sehen. Dass die Alten die beiden Typen als zusammengehörig betrachteten, erhellt daraus, dass sich in der Villa dei papiri zu Herculaneum zwei bronzene Hermenbüsten, die eine des Doryphoros und die andere unserer Amazone, als Gegenstücke gearbeitet gefunden haben. Ebenso stimmt mit der Kunstweise des Polyklet der kräftige, untersetzte Körper, der vortrefflich für das Mannweib passte, als welches uns die Amazone im Mythos entgegentritt. Der Mangel an consequenter Motivierung, den wir neben hoher formaler Vollendung an dieser Amazonenstatue wahrnehmen, findet Analogie in

dem Diadumenos desselben Künstlers (vgl. n. 131). Die scharfkantige Behandlung der Gesichtsformen und die an Ciselliererarbeit erinnernde Ausführung der Haare weisen deutlich auf Bronzetechnik zurück. Nach alledem dürfen wir als Original eine im Alterthum hochberühmte, bronzene Amazone des Polyklet annehmen.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 15D, p. 25—27, p. 29—34, p. 39—41. Robert archäol. Märchen p. 109.

33 (72) Kopf des letzten Königs von Numidien und Mauretanien **Ptolemaios** (23—40 n. Chr.), Sohnes Juba's II.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase, das r. Ohr, die hintere Hälfte des l. Ohres, die Büste.

Die Benennung ist durch die Münzen des Ptolemaios gesichert; auch hat sich ein Exemplar dieses Porträts in Caesarea, der ehemaligen Hauptstadt von Mauretanien, gefunden. Das Gesicht zeigt einen Typus, wie wir ihm noch heute häufig bei den Abkömmlingen der Numidier, den Kabylen, begegnen, und einen düsteren Ausdruck, der in den unglücklichen Schicksalen jenes Fürsten hinlängliche Erklärung findet. Vgl. n. 709.

Visconti opere varie III prefazione p. XXII—XXVI, Tav. d'agg. n. 2, 3. Über andere Porträts desselben Königs: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1645.

34 (83) Mittelmässig gearbeitete **Statue der Hera**, fälschlich als Demeter ergänzt.

Gefunden in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts zu Ostia. Ergänzt der Kopf, der r. Arm und der l. Vorderarm mit den Attributen, der l. Fuss, beinahe die ganze Plinthe.

Näheres über diesen Typus unter n. 301.

Ann. dell' Inst. 1857 Tav. d'agg. L p. 316. Overbeck Kunstmythologie III p. 55 Fig. 5a, p. 56 n. 2, p. 115 n. 5.

35 (86) Mittelmässige **Statue der Fortuna** mit Füllhorn in der R., Steuerruder in der L.

Gefunden zu Ostia durch R. Fagan. Ergänzt der Zeigefinger der R., Stücke an den Fingern der L.

Man hat der Statue einen antiken aber nicht zugehörigen Kopf aufgesetzt, der in der Regel auf Hera gedeutet wird, wahrscheinlich aber Demeter darstellt. Vgl. n. 874.

Guattani Monumenti inediti 1805 T. XXIV p. 111. Nibby Museo Chiaramonti II 14. Clarac III pl. 455 n. 835. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1920 Fig. 2037. Vgl. Fea relazione di un viaggio ad Ostia p. 49. Overbeck Kunstmythologie III p. 96 n. 14.

36 (89) **Griechische Porträtstatue** mit dem Kopfe eines Dichters.

Ergänzt der r. Arm mit der Rolle, die l. Hand, der Unterschenkel von der Mitte der Wade abwärts nebst den ihn umgebenden Gewandtheilen, beinahe die ganze Plinthe. Der dem Körper aufgesetzte Kopf (erg. die Nase) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Er besteht aus anderem Marmor; die Bruchstellen sind durch Abarbeitung in Übereinstimmung gebracht.

Der Kopf erinnert an einen bekannten Typus des Homer (vgl. n. 475—477), ist jedoch nicht wie dieser als blind charakterisiert und zeigt einen weniger schwungvollen Ausdruck. Da es im Alterthum mehrere unter einander verschiedene Porträts des Homer gab und eines von ihnen den Dichter im Besitze des Augenlichtes darstellte (vgl. n. 491—493), so fragt es sich, ob wir nicht auch in dem vatikanischen Kopfe ein Porträt derselben Persönlichkeit zu erkennen haben. Doch verdient auch die Deutung auf Hesiodos Berücksichtigung, zumal da der Kopf in der That eine gewisse Aehnlichkeit zeigt mit einer inschriftlich bezeichneten Büste dieses Dichters, die auf einem in Trier gefundenen Mosaikfussboden dargestellt ist. Wenn es galt für Götter und Heroen, die bisher noch nicht bildlich dargestellt worden waren, die geeignete Form zu finden, legte die griechische Kunst vielfach Typen verwandten Inhaltes zu Grunde, die fertig ausgeprägt vorlagen. Es scheint demnach recht wohl denkbar, dass sie bei der Gestaltung von Porträts mythischer und halbmythischer Dichter ein ähnliches Verfahren einschlug und den Typus des Hesiodos aus demjenigen des Homer ableitete. Die Statue, welcher der Körper

angehörte, scheint nach der Tracht eine griechische Porträtfigur gewesen zu sein.

Pistolesi IV 23. Clarac V pl. 845 n. 2129. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 243 n. 10. Die Mosaikbüste: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 49.

37 (92) **Statue der Artemis.**

Sie befand sich vormals in der Villa Mattei und wurde von dem Fürsten Andrea Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt die Nase, beide Arme, ein Stück der l. Schulter, die Zehen des l. Fusses.

Es haben sich von diesem Artemistypus mehrere Wiederholungen erhalten, unter denen die sogenannte Diana Colonna im Berliner Museum den grössten Ruf geniesst. Während jedoch an der letzteren der Kopf verloren gegangen und durch einen zwar antiken aber nicht zugehörigen ersetzt worden ist, hat das vatikanische Exemplar den ursprünglichen Kopf bewahrt. Die Göttin schreitet vorwärts in mässig eilender Bewegung, welche die schönen Formen des kräftigen jungfräulichen Körpers unter dem Gewande hervortreten lässt. Der l. Arm ist falsch ergänzt. Wie sich aus der Senkung des erhaltenen oberen Schulterstückes ergiebt, war er nicht erhoben, sondern abwärts gestreckt. Die Hand hielt vermuthlich einen Bogen. Den r. Arm kann man sich mit geöffneter Hand leicht zur Seite gestreckt denken, eine Bewegung, die vollständig am Platze sein würde unter der Voraussetzung, dass die Göttin soeben den Pfeil abgeschossen hat und ihr Blick dem Fluge des Geschosses folgt. Der jugendliche Kopf zeigt einen frischen, etwas kecken Ausdruck, wie er der pfeilfrohen Artemis geziemt; die Anordnung des reichen Lockenhaares ist von unvergleichlicher Anmuth. Der Stil deutet auf den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. Als Original haben wir vielleicht das Kultusbild der Artemis Laphria anzunehmen, welches der Messenier Damophon, nachdem seine Landsleute in Folge der Schlacht von Leuktra (371 v. Chr.) ihre Selbständigkeit wiedergewonnen hatten, für Messene arbeitete.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 29. Pistolesi V 62. Clarac IV pl. 684

n. 1207, pl. 569 n. 1213. Braun Vorschule T. 54. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 135 Fig. 142. Vgl. Jahrbuch des archäol. Instituts IV (1889), Archäol. Anzeiger p. 10. Athenische Mittheilungen XIV (1889) p. 134.

38 (93) **Gorgonenmaske.** Vgl. n. 11.

39 (94) **Weibliche Statue.**

Gefunden bei Tivoli, vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt der r. Arm mit den Ähren, der l. nebst dem von ihm gehaltenen Gewandzipfel, beinahe der ganze r. Fuss, Stücke des l. Fusses, die Plinthe.

Ob der interessante Kopf zugehörig und antik ist, scheint zweifelhaft. Er erinnert an das durch mittelmässige Münzstempel bekannte Porträt der Julia, Tochter des Augustus, und zeigt zugleich eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Kopfe dieses Kaisers. Der dämonische Ausdruck des schönen Gesichtes würde auf Julia recht wohl passen.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 42. Nibby Museo Chiaramonti II 8. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 26. Pistolesi IV 27. Clarac III pl. 432, 783. Braun Vorschule T. 32. Vgl. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 30. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 129.

40 (97a) **Büste des Triumvirn Marcus Antonius** (?).

Gefunden in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts bei Tor Sapienza (vor Porta maggiore) zugleich mit der auf Lepidus gedeuteten Büste n. 46 und angeblich mit einer Büste des Octavian, die sich im Pal. Casali befinden soll.

Die Münzstempel, welche das Porträt des Marcus Antonius wiedergeben, sind durchweg von nachlässiger Ausführung und demnach für eine ikonographische Bestimmung wenig geeignet. Um so schwerer fällt es ins Gewicht, dass der verhältnissmässig beste unter jenen Stempeln, nämlich derjenige, der von Gnaeus Domitius Ahenobarbus sowohl in Gold wie in Silber ausgeprägt wurde, ein Profil zeigt, welches in allem Wesentlichen dem unserer Büste entspricht. Jeden Falls stimmt die letztere vortrefflich zu dem historischen Charakter des Marcus Antonius. Die wohl gebildete Stirn bekundet *eine hervorrag*ende Intelligenz, wogegen die Bildung des

Mundes auf Frivolität, die üppigen Formen des Kinnes auf eine stark entwickelte Sinnlichkeit schliessen lassen. Leider wird der Eindruck der vortrefflichen Arbeit abgeschwächt durch die schlechte Restauration der Nase und der Augenknochen.

Pistolesi IV 28. Bernoulli römische Ikonographie I p. 207 Fig. 30. Von Porträts, die dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit angehören, befindet sich gegenwärtig im Pal. Casali nur die Büste eines ältlichen Mannes, den man gewöhnlich Caesar benennt: Bull. dell' Inst. 1864 p. 8. Arch. Zeitung 1864 p. 156*. Vgl. Bernoulli a. a. O. I p. 158 n. 18, p. 175 ff.

41—45 (97, 99, 101, 103, 105) **Mittelmässig gearbeitete Jünglingsstatuen.**

N. 97 mit modernem Gipskopfe. Der gesenkte r. Arm scheint eine Striegel (vgl. n. 31) oder ein anderes in der Palästra gebrauchtes Geräth gehalten zu haben. N. 99 (mit stark abgeputztem aber doch wohl antikem und zugehörigem Kopfe) und n. 103 (mit modernem Gipskopfe) stellten einen Jüngling dar, welcher aus einem in der erhobenen R. gehaltenen Fläschchen Öl in die vor die Brust gestreckte L. tröpfeln lässt, ein Motiv, welches, um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. erfunden, von der späteren Kunst unter mannigfachen Modificationen des Stiles wie der Stellung wiederholt wurde. N. 101 eine dürftige Copie des polykletischen Doryphoros (vgl. n. 58). Der Kopf ist antik und scheint zu dem Körper gehörig, obwohl er durch ein modernes Einsatzstück mit dem letzteren verbunden ist. N. 105 (der Kopf stark abgeputzt, aber doch wie es scheint antik und zugehörig) stellte nach einer mir von Herrn Kalkmann mündlich mitgetheilten Vermuthung einen Jüngling dar, welcher den r. Arm in schräger Richtung abwärts streckt und ihn mit einer in der L. gehaltenen Striegel reinigt.

46 (106) Angebliche **Büste des Triumvirn Marcus Aemilius Lepidus.**

Zusammen gefunden mit n. 40. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Die Benennung gründet sich im Wesentlichen auf die Voraussetzung, dass diese Büste zugleich mit einer Büste des Octavian und der muthmasslichen des Marcus Antonius n. 40 gefunden sei. Sie lässt sich durch die auf Münzen wiedergegebenen Porträts des Lepidus weder beweisen noch widerlegen, da die betreffenden Stempel zu nachlässig gearbeitet sind, als dass sich daraus ein deutlicher Begriff von der Physiognomie jenes Triumvirn gewinnen liesse. Jeden Falls wird die Bedeutung, welche man der gemeinsamen Provenienz der Büsten beigelegt hat, dadurch abgeschwächt, dass die angebliche Büste des Lepidus nach ihrer zwar sorgfältigen aber doch trockenen Ausführung von einem anderen untergeordneteren Bildhauer gearbeitet scheint als n. 40. Wenn endlich die Kopf- und Gesichtsbildung einen Mann erkennen lässt, der sich weder durch Charakter noch durch Intelligenz besonders hervorthat, so passt dies allerdings auf Lepidus, aber auch auf die ganze Durchschnittsmasse des Menschengeschlechts.

Pistolesi IV 9. Bernoulli römische Ikonographie I p. 222 Fig. 32.

47 (109) **Kolossalstatue des Nil.**

Sie wurde unter Leo X. zugleich mit ihrem Gegenstücke, dem gegenwärtig im Louvre befindlichen Tiber (Fröhner Notice de la sculpture antique du Louvre n. 449), bei der Kirche S. Maria sopra Minerva ausgegraben und im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 24). Die beiden Statuen gehörten offenbar zu der Decoration des in jener Gegend gelegenen Isistempels. Der Nil wurde unter Clemens XIV. von Gaspare Sibilla restauriert. Ergänzt sind an dem Flussgotte — abgesehen von unbedeutenden Flickstücken — die Finger der r. Hand, die von dieser Hand gehaltenen Ähren, deren Vorhandensein jedoch durch die auf der r. Wade erhaltenen Ansätze bezeugt wird, und die Zehen, beinahe an allen Knabenfiguren der Oberkörper, an einigen noch mehr. Da jedoch diese Ergänzungen durch die verschiedene Qualität des Marmors und die eigenthümliche Behandlung der Oberfläche deutlich erkennbar sind, so verzichte ich darauf, sie *im Einzelnen* namhaft zu machen.

Der Nil zeigt das fliessende Haupt- und Barthaar und den sehnsüchtigen Ausdruck, den die griechische Kunst allen Wassergottheiten zu geben pflegte, zugleich aber einen Zug wohlwollender Milde, wie er dem Segen spendenden Flusse geziemt. Mit dem l. Ellenbogen stützt er sich auf eine Sphinx, das Symbol Ägyptens. Sein aus Lotosblumen, Schilfblättern und Weizenähren gewundener Kranz, das Weizenährenbüschel, welches er in der R., und das mit Blumen und Früchten gefüllte Horn, das er in der L. hält, deuten auf die Fruchtbarkeit, die der Fluss in dem von ihm durchströmten Thale verbreitet. Der aus dem Füllhorn hervorragende pyramidenförmige Gegenstand, der auf den Bildwerken häufig unter Opfergaben vorkommt, scheint einen Kuchen oder einen Käse wiederzugeben. In der Weise, wie das Wasser neben dem spitzen Ende des Füllhorns unter dem Gewande hervorquillt, hat man vielleicht einen Hinweis auf die Verborgenheit der Nilquellen zu erkennen. Die Knaben, sechzehn an der Zahl, personifizieren die Ellen, um welche der Fluss steigt, und ihre Zahl bezeichnet die höchste Steigung, durch welche die grösste Menge Landes überschwemmt und somit fruchtbar gemacht wird. Zu Füssen des Gottes sind drei Knaben um ein Krokodil, neben seinem l. Knie zwei um ein Ichneumon gruppiert. Das letztere kriecht, augenscheinlich kampflustig, auf das Krokodil zu, wie es der Natur der beiden feindlichen Thiere entspricht. Vier Knaben, welche an dem r. Beine und dem r. Arme des Nils emporklimmen, ein fünfter, der auf der r. Hüfte steht, und zwei, die bereits die grösste Höhe erreicht haben, indem der eine auf der r. Schulter des Gottes sitzt, der andere in dem Füllhorne steht, veranschaulichen das allmälige Anschwellen des Flusses. Ob Sibilla den aus dem Füllhorn hervorragenden Knaben richtig ergänzt hat, ist fraglich. Vielleicht bekundete dieser Knabe durch den Ausdruck seines Gesichtes und die Bewegung der Arme seine Freude, die erstrebte Höhe *erklettert* zu haben. Die Anordnung der Knabenfiguren *erscheint in der* feinsten Weise abgewogen. Sie sind am

dichtesten gruppiert neben dem r. Arme und zu Füssen des Gottes, wo die grössten leeren Räume vorhanden waren und die Beifügung von Nebenfiguren den Eindruck der Hauptfigur am wenigsten beeinträchtigte, dünner dagegen um die Beine und am Oberkörper. Bei dieser Anordnung kommt die gewaltige Gestalt des Flussgottes durch den Gegensatz der Kinderfiguren und seine ruhig-milde Majestät durch den Gegensatz der ihn umgebenden Bewegung auf das Wirksamste zur Geltung.

Die Reliefs der Basis schildern das Leben, welches im Flusse und an seinen Ufern stattfindet. Man sieht Kämpfe zwischen Nilpferden und Krokodilen, einen Kampf zwischen einem Krokodil und einem Ichneumon, Wasservögel, in denen man den Trochilos erkennen will, der nach dem Glauben der Alten das Krokodil von den in seinem Rachen festsitzenden Blutegeln befreite, Barken gerudert von zwerghaften Pygmäen, die von Krokodilen oder Nilpferden bedroht werden, weidende Rinder. Die Flora ist durch schilfartige Pflanzen und Lotosblumen angedeutet.

Die Zusammenstellung des Niles und des Tiber im Bereiche des römischen Isistempels weist einer Seits auf die Herkunft des Isiskultus und anderer Seits auf die neue Heimat hin, die dieser Kultus in Latium gefunden. Die Statue des Tiber steht hinsichtlich des poetischen Inhaltes wie hinsichtlich der Composition beträchtlich hinter derjenigen des Niles zurück; auch der Bilderschmuck ihrer Basis erscheint im Vergleiche mit dem Gegenstücke auffällig nüchtern und phantasielos. Dieser Gegensatz lässt darauf schliessen, dass die beiden Typen nicht in derselben Zeit geschaffen sind. Vielmehr ist der Nil offenbar die Erfindung einer älteren, reicher begabten Kunst, die keine andere gewesen sein kann als diejenige, welche unter der Herrschaft der Ptolemäer in Alexandria blühte. Dieses alexandrinische Original wurde, als es den römischen Isistempel zu schmücken galt, reproduziert und der Copie ein von der griechisch-römischen Kunst zurecht-*gemachter Typus* des Tiber gegenübergestellt.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 37 (vgl. opere varie IV p. 420 n. 264). Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1028 Fig. 1244. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1543, wo noch Welckers Zeitschrift p. 322—329 beizufügen ist. Vgl. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 29.

48 (110) **Gorgonenmaske,** modern aus Gips. Vgl. n. 11.

49 (111) **Statue der Julia,** Tochter des Titus.

Zusammen gefunden mit der Statue des Vaters n. 10 (26) und wie es scheint von demselben Bildhauer ausgeführt wie diese. Ergänzt der r. Vorderarm und die l. Hand mit den Ähren.

Nibby Museo Chiaramonti II 35. Pistolesi IV 28. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 251 n. 16.

50 (112) **Kolossalkopf der Hera.**

Vormals im Palazzo Pentini, seit 1838 im Vatikan. Ergänzt Stücke an der Stephane, die Nase, die unteren Theile der Locken, die Oberlippe, der grösste Theil der Unterlippe, Hals und Büste.

Da der Kopf am besten wirkt, wenn er von unten und aus grösserer Entfernung gesehen wird, so scheint er zu einer Kolossalstatue gehört zu haben. Bezeichnend für die Entwickelung des Heraideals ist die Erscheinung, dass der Typus der Göttin im Laufe der Zeit mehr und mehr an Strenge wie an Majestät verliert, dagegen der Umfang der das Haupt schmückenden Stephane eine fortwährende Steigerung erfährt, gleich als wolle die Kunst das, was die Formen der Göttin an Grossartigkeit einbüssen, durch den imponierenden Charakter des Schmuckes ersetzen. Unser Kopf stellt eines der jüngsten Stadien dieser Entwickelung dar. Er zeigt im Gegensatze zu der milden Hoheit, welche aus der Hera Ludovisi (n. 866) spricht, eine durchaus liebenswürdige Schönheit, die in den unteren Partien des Gesichts, besonders in dem kleinen Munde, einen beinahe individuellen Zug annimmt. Dagegen erreicht die Stephane eine Höhe, wie bei keiner andern bekannten Darstellung dieser Göttin. Das feine Oval *des schmächtigen* Gesichtes kommt unter dem mächtigen *Schmuckstücke* auf das Nachdrücklichste zur Geltung.

Overbeck Kunstmythologie III p. 97 n. 17; Atlas IX 13. Vgl. Kekulé Hebe p. 70—72. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1516. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2121.

51 (114) Statue der Pallas.

Gefunden bei der Kirche S. Maria sopra Minerva (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCLIV n. 112), dann im Besitze der Giustiniani, später Eigenthum des Fürsten Lucian Bonaparte, von dem sie Pius VII. für das vatikanische Museum erwarb. Ergänzt die den Helm schmückende Sphinx (abgesehen von den Vorderfüssen), die untere Hälfte des r. Vorderarmes und beinahe der ganze Speer, Stücke an den Fingern der l. Hand, der Kopf der Schlange. Die ganze Statue hat durch starkes Abputzen, das Gewand an einigen Stellen durch Überarbeitung gelitten.

Das feine Gesicht lässt deutlich erkennen, dass der Künstler, welcher diesen Typus erfand, Pallas im Besonderen als Vertreterin der Intelligenz darstellen wollte. Die Statue scheint nach der Auffassung wie nach dem Stile auf ein attisches Original aus dem Ende des 5. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückzugehen. Mit dieser Annahme stimmt auch die Thatsache, dass eine verwandte Relieffigur der Pallas auf einer attischen Urkunde dargestellt ist, welche einen 375/4 zwischen den Athenern und Kerkyräern abgeschlossenen Vertrag enthält. Ob die Statue in der Darstellung der l. Hand, die wie spielend den Rand des Mantels berührt, das Original getreu wiedergiebt, bleibt zweifelhaft. Die verwandte Figur auf dem attischen Relief streckt den speerlosen Arm abwärts und scheint die Finger auf den oberen Rand eines vor der Göttin befindlichen, nur durch die Malerei ausgedrückten Schildes zu legen. Jeden Falls verräth die gekünstelte Faltenbehandlung der Statue den Geschmack einer späteren Zeit. Da an der Stelle, an der die Statue gefunden wurde, ein Minerventempel lag, so hat man vermuthet, dass sie in der Cella dieses Tempels als Kultusbild gedient habe.

Galleria Giustiniana I 3. Nibby Museo Chiaramonti II 4. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 19, 205. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 28. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1436. Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 709.

Das attische Relief: Arch. Zeitung XXXV (1877) T. 15 p. 170 n. 101. Bull. de correspondance hellénique II (1878) pl. XII p. 560 ff. Vgl. Studniczka Vermuthungen zur griech. Kunstgeschichte p. 10

52 (115) Porträtkopf eines Römers.

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des Hinterkopfes, die Büste.

Auch dieser Kopf scheint nach seinem physiognomischen Typus wie nach seinem Kunstcharakter eine Persönlichkeit aus der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie wiederzugeben. Er zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem durch seltene Goldmünzen bekannten Porträt des Gnaeus Domitius Ahenobarbus, der 42 v. Chr. bei Brundisium den Domitius Calvinus besiegte und kurz vor der Schlacht bei Actium von Antonius zu Octavian überging.

Bernoulli römische Ikonographie I T. 20 p. 200.

53 (117) Statue des Claudius.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt der r. Vorderarm mit der Rolle. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber zum Körper gehörig.

Im Gegensatz zu der Büste n. 7 (18) hebt diese Statue die lächerlichen Eigenschaften des Claudius, das Linkische in den Bewegungen und den blöden Ausdruck des Gesichtes, in so nachdrücklicher Weise hervor, dass geradezu die Annahme einer absichtlichen Persifflage gerechtfertigt scheint. Wenn die Statue nach dem Tode des Kaisers gearbeitet ist, so hat eine derartige Darstellungsweise nichts Auffälliges; denn Nero ehrte zwar seinen Vorgänger durch die Apotheose, fand aber ein besonderes Vergnügen daran, wenn der neue Gott gehörig verspottet und in den Koth gezogen wurde. Es genügt an den Ludus de morte Claudii zu erinnern, den Seneca verfasste, ein Mann, welcher während der ersten Regierungsjahre des Nero in den besten Beziehungen zum Kaiser stand.

Nibby Museo Chiaramonti II 31. Bernoulli römische Ikonographie *II 1 p.* 332 n. 4.

54 (118) **Kopf eines Daciers**, vermuthlich aus traianischer Zeit.

Ergänzt die Nase, Splitter am Haare, die Büste.

Nibby Museo Chiaramonti II 47.

55 (120) **Ausruhender Satyr.**

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit dem Pedum — dessen oberes am Arme anliegendes Ende jedoch antik ist —, zwei Finger der L., allerlei Stücke des Pantherfelles, der l. Fuss, die r. grosse Zehe, der obere Theil des Stammes.

Die Statue giebt ein Original aus der zweiten attischen Schule, wahrscheinlich eine Figur des Praxiteles, wieder. Während jedoch die Originalfigur in der R. eine Flöte gehalten zu haben scheint, hat der Bildhauer dieser Statue den Satyr mit einem Pedum ausgestattet. Näheres über diesen Typus zu n. 521.

Pistolesi IV 31. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 249 n. 15. Ann. dell' Inst. 1877 p. 218 nota 1.

56 (123) **Nackte männliche Figur.**

Vielfach überarbeitet. Ergänzt beide Arme, die Victoria, die untere Hälfte beider Beine, die Plinthe.

Man hat auf den Körper einen zwar antiken aber nicht zugehörigen Kopf des Lucius Verus († 169 n. Chr.) aufgesetzt, der namentlich in dem mit dem Bohrer ausgearbeiteten Haupt- und Barthaar eine sehr feine jedoch nach der Weise der damaligen Zeit unruhige Durchführung zeigt.

Nibby Museo Chiaramonti II 40. Pistolesi IV 31. Clarac V pl. 958 n. 2461. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2011 Fig. 2165.

57 (124) **Büste des Kaisers Philippus Arabs** (244—249 n. Chr.).

Ergänzt die Nasenspitze.

Dieser höchst lebendig gearbeitete Kopf liefert einen schlagenden Beleg dafür, dass die Porträtbildung zu einer *Zeit, in welcher* sich die anderen Zweige der Plastik be-

reits im tiefsten Verfalle befanden, noch Hervorragendes leistete (vgl. n. 224, 309, 562, 563). Man beachte namentlich die Naturwahrheit, mit welcher der Bildhauer den falschen Blick des Kaisers wiedergegeben hat.

Guattani Monumenti antichi inediti, Anno 1784 Luglio T. II zu p. 60. Pistolesi IV 29.

58 (126) **Doryphoros** nach Polyklet.

Ergänzt die Nase, der l. Vorderarm, der grösste Theil des r. Armes, Stücke an den beiden Oberschenkeln, die Zehen des r. Fusses, der untere Theil des Stammes, die r. Seite der Plinthe.

Dargestellt ist ein Jüngling von untersetzter Statur, welcher, indem er das Gewicht des Körpers auf dem r. Beine ruhen lässt, vom Schreiten zum Stehen übergeht. Die an und für sich wahrscheinliche Annahme, dass die L. einen Speer schulterte und die R. ohne Attribut längs der Seite herabhing, findet Bestätigung in einer Gemme des Berliner Museums, welche eine der Statue genau entsprechende Figur in dieser Weise wiedergiebt (Fig. 2). Ist hiermit das ursprüngliche Motiv richtig erkannt, so scheint es unzweifelhaft, dass die vatikanische Statue und ihre Repliken ein im Alterthum hochberühmtes Bronzewerk, nämlich den Speerträger (Doryphoros) des Polyklet, reproduzieren. Unsere Statue zeigt alle Eigenthümlichkeiten, welche die Überlieferung als für die Kunstweise dieses Meisters charakteristisch hervorhebt. Es wird berichtet, dass Polyklet die Körper weniger zierlich und schlank als kräftig und breit gebildet habe und dass Lysipp in dieser Hinsicht in entschiedenen Gegensatz zu seinem grossen Vorgänger getreten sei. Ein solcher Gegensatz springt in die Augen, wenn wir unsere Statue mit dem Apoxyomenos (n. 31) vergleichen. Nach einer anderen Angabe war es eine Eigenthümlichkeit der *polykletischen Figuren*, dass das Gewicht des Körpers auf *einem Beine* ruhte — eine Angabe, die offenbar dahin

Fig. 2.

zu verstehen ist, dass Polyklet die Weise herausfand, der menschlichen Figur bei möglichst geringem Kraftaufwand einen festen Stand zu geben. Auch diese Eigenthümlichkeit finden wir in der vatikanischen Statue wieder. Wenn ferner Quintilian (inst. V 12, 21) von dem Doryphoros sagt, er scheine sowohl für den Kriegsdienst wie für die Übungen in der Palästra tauglich, so passt auch dies vollständig auf unsere Statue. Dass endlich diese Statue auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, bedarf keiner ausführlicheren Darlegung (vgl. n. 32). Da Polyklet im Doryphoros ein Muster für die Weise aufstellte, in der nach seiner Ansicht die Proportionen des menschlichen Körpers zu behandeln waren, so wurde seine Figur von den Alten als der Kanon des Polyklet bezeichnet. Wie die meisten von diesem Künstler geschaffenen Typen zeigt auch der Doryphoros eine grosse formale Vollendung, aber dabei nur einen unbedeutenden geistigen Inhalt.

Pistolesi IV 30, 2. Clarac V pl. 862 n. 2195. Vgl. Ann. dell'Inst. 1878 p. 5—10. Overbeck Gesch. d. griechischen Plastik I^3 p. 389—390, p. 478—479 Anm. 129—133. Friederichs-Wolters Bausteine n. 503—507. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 42.

59 (127) **Kopf eines Parthers**, vermuthlich aus traianischer Zeit.

Gefunden auf dem Forum des Traian. Ergänzt Stücke an Mütze und Bart, beide Ohren, die Büste.

Pistolesi IV 29.

60 (129) **Geharnischte Statue** mit dem Kopfe des Domitian.

Vormals im Palazzo Giustiniani. Ergänzt die Nase, das Kinn, beide Arme (nebst der Weltkugel), die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Der Kopf des Domitian ist in die Halsöffnung eingelassen, scheint aber zugehörig, da er sowohl hinsichtlich des Marmors wie der Ausführung mit dem Körper übereinstimmt.

Galleria Giustiniani I 98. De Rossi raccolta di statue T. 89
Nibby Museo Chiaramonti II 36. Clarac V pl. 974 n. 2502. V

Winckelmann Geschichte der Kunst XI 3 § 21 und dazu die Anmerkungen von Meyer-Schulze. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 15.

61 (132) Statue des Hermes.

Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt der kleine und der Goldfinger der R., der l. Unterarm, das vordere Stück des l. Oberarmes, der Caduceus, die Zehen.

Die Ergänzung als Hermes, welche unter Pius VII. nach Anweisung Canovas ausgeführt wurde, scheint richtig; denn geschnittene Steine geben eine Jünglingsfigur wieder, die in der Stellung wie Gewandung unserer Statue entspricht und durch Petasos und Schlangenstab als Hermes kenntlich ist. Der antike, aber nicht zugehörige Kopf (ergänzt die Nase) nimmt eine Mittelstellung ein zwischen einem Typus aus der zweiten attischen Schule und demjenigen des lysippischen Apoxyomenos (n. 31). Er wurde unter Pius VII. bei den im Colosseum angestellten Ausgrabungen gefunden und auf unsere Statue aufgesetzt, die bis dahin einen Kopf des Hadrian getragen hatte.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 22. Pistolesi IV 30. Clarac IV pl. 663 n. 1535. In ihrem früheren Zustande ist die Statue, wie es scheint, abgebildet bei De Cavallerlis antiquae statuae urbis Romae T. 41.

Museo Chiaramonti.

Die Betrachtung beginnt mit der durch n. I bezeichneten, der Galeria lapidaria zunächst liegenden Abtheilung.

Abtheilung I.

Links 62 (13) **Personification des Winters.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, die r. Schulter, ein Stück an der l. Hand und am r. Fusse, der untere Theil des Pinienzweiges, mancherlei an den Eroten.

Der Winter ist personificiert durch eine gelagerte Frauengestalt. Das weite faltenreiche Gewand, in welches sie sich einhüllt, weist auf die in dieser Jahreszeit herrschende Kälte hin; die mit Enten spielenden Eroten und die Schildkröte veranschaulichen die Winterregen.

Clarac III pl. 448 n. 822. Museo Chiaramonti III 7. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 75, 966. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 703 Fig. 761. Vgl. Ann. dell' Inst. 1852 p. 229.

Rechts 63 (6) **Personification des Herbstes.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, beide Schultern, der l. Oberarm, der grösste Theil der r. Brust nebst dem benachbarten Gewandstücke, die r. Hand mit der Traube — von welcher letzteren jedoch die Ansätze erhalten sind —, der grösste Theil der von der L. gehaltenen Rebe, vieles an den Eroten.

Die Figur erscheint leichter bekleidet als ihr Gegenstück n. 62. Die Traube und die Rebe, welche sie in den Händen hält, und die Thätigkeit der sie umgebenden Eroten vergegenwärtigen die im Herbste stattfindende Weinlese.

Clarac III pl. 447 n. 821. Museo Chiaramonti III 6.

Abtheilung III.

Links 64 (55) **Statuette der Hebe** (?)

Pentelischer Marmor. Ergänzt die Plinthe.

Dieser frisch gearbeitete Torso ist vermuthlich so zu ergänzen, dass die erhobene Rechte einen Krug, die vorgestreckte Linke eine Schale hält. Die Statuette würde hiernach ein Mädchen darstellen, welches aus dem erhobenen Kruge eine Flüssigkeit in die Schale eingiesst. Die jungfräuliche Gestalt und die Handlung passen auf Hebe, die Mundschenkin der olympischen Götter, ebenso der dorische, längs der einen Seite offene Chiton, der in der freien Kunst für Hebe typisch gewesen zu sein scheint.

Kekulé Hebe T. III 1 p. 51.

Rechts 65 (28) **Kopf einer Amazone.**

Ergänzt die halbe Nase.

Der Kopf gehörte zu einer Copie der polykletischen Amazone. Er ist wichtig für die Ergänzung der dasselbe Original wiedergebenden Statuen, da sich auf dem Schädel der aufliegende Daumen erhalten hat. Vgl. n. 32.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 16 L.

Abtheilung V.

Rechts 66 (79) **Fragment einer Gruppe, Skylla.**

Erhalten ist nur eine Hand der Skylla und der Kopf eines von ihr erfassten Gefährten des Odysseus. Die Auffassung und der Stil deuten auf ein hellenistisches Original.

Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 208 n. 1, 2 p. 154—159, XXVIII (1870) p. 57.

Links 67 (112) Dürftig gearbeitete, verkleinerte Wiederholung der **knidischen Aphrodite.** Vgl. n. 316.

Journal of hellenic studies VIII (1887) p. 338 b.

Abtheilung VII.

Links unten 68 (166) **Jünglingskopf mit Binde.**

Stark abgeputzt. Ergänzt der vordere Theil der Nase und die Lippen.

Der Kopf geht auf ein griechisches Bronzeoriginal aus der Übergangszeit vom archaischen zum freien Stile zurück und zeigt eine nahe Verwandtschaft mit demjenigen des Wagenlenkers n. 592.

Bull. della comm. arch. com. XVI (1888) T. XV, XVI 3, 4 p. 357.

Links 69 (165) **Kopf eines Barbarenweibes**, vielleicht einer **Germanin.**

Ergänzt die Nase, Stücke des herabfallenden Haares und die Büste. Die Oberfläche hat durch rücksichtsloses Abputzen gelitten.

Vgl. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst VII (1872) p. 331—332 und die zugehörige Tafel.

Rechts unten 70 (139) **Ephebenkopf.**

Ergänzt die Nase, die r. Seite des Schädels, Stücke an der Binde, die Büste.

Dieser durch mehrere Wiederholungen bekannte Typus ist augenscheinlich aus dem polykletischen (vgl. n. 58) abgeleitet. Die das Haupt umgebende Binde bezeichnet den dargestellten Jüngling als Sieger in athletischen Wettkämpfen, während die verschwollenen Ohren auf Beschäftigung mit dem Faustkampfe hinweisen. Über die Bedeutung dieses Typus sind zwei Vermuthungen vorgetragen worden, die beide Berücksichtigung verdienen. Die eine geht von der Angabe des Plinius (n. h. 34, 16) aus, dass zu Olympia alle Sieger durch Statuen geehrt worden wären, aber durch Porträtstatuen nur diejenigen, welche drei Siege davongetragen hätten. Hieraus hat man gewiss mit Recht den Schluss gezogen, dass die Statuen der Kämpfer, die nur ein oder zweimal gesiegt hatten, nicht die Porträts der Sieger, sondern einen allgemeingültigen Idealtypus wiedergaben, und daran *die weitere Vermuthung* geknüpft, dass sich die pelopon-

nesischen Künstler für jene Statuen eines aus dem polykletischen abgeleiteten Typus bedient hätten, wie er durch das vatikanische und andere ähnliche Exemplare vertreten ist. Alle diese Exemplare wären hiernach römische Copien nach Köpfen solcher nichtikonischer Siegerstatuen. Hingegen hat ein anderer Gelehrter in ihnen einen durch polykletische Kunst bestimmten Heraklestypus erkannt, eine Vermuthung, die ebenfalls berechtigt scheint, da Herakles in der That nicht selten mit der Siegerbinde und mit verhauenen Ohren dargestellt wurde (vgl. n. 114, 240, 465).

Bull. dell' Inst. 1867 p. 35. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 215.

Rechts oben 71 (135) **Kopf eines Römers** mit über den Hinterkopf gezogener Toga.

Ergänzt der Hals und die Büste.

Die kräftige Ausführung dieses sehr charakteristischen Kopfes deutet auf das Ende der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit.

Rechts unten 72 (144) **Herme des bärtigen Dionysos.**

Vormals beim Bildhauer Pacetti. Ergänzt die Nasenspitze, das l. Ohr und die darum liegenden Locken.

Der Kopf zeigt eine eigenthümliche Mischung von Energie und von Weichlichkeit und in einzelnen Zügen, wie namentlich in der Bildung des Mundes und der Nase, ein entschieden orientalisches Gepräge. Es scheint somit, dass der Künstler, welcher diesen Typus erfand, durch den Eindruck des orientalischen Herrschers bestimmt wurde — eine Auffassung, die besonders nahe lag, seitdem die Mythen zur Ausbildung gekommen waren, welche Dionysos als Eroberer bis nach Indien vordringen liessen.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 33.

Rechts unten 73 (145) **Jünglingskopf mit Binde.**

Ergänzt die Nase, Stücke an den Locken, die Büste.

Bei den von der griechischen archäologischen Gesellschaft zu Eleusis unternommenen Ausgrabungen wurde 1885 in einer bei den kleinen Propyläen gelegenen Tempelcella zugleich mit inschriftlich bezeichneten Weihgeschenken, die den eleusinischen Unterweltsgottheiten gewidmet waren, ein vormals in eine Statue eingelassener Jünglingskopf aus parischem Marmor gefunden, der offenbar einen zu Eleusis verehrten Gott darstellt. Die Vermuthung, dass dieser Kopf zu einer von der Hand des Praxiteles gearbeiteten Statue des eleusinischen Unterweltsgottes Eubuleus oder Eubulos gehört habe, kann in diesem Buche nicht ausführlich erörtert werden. Ich bemerke nur, dass man jenen Kopf mit gleichem und vielleicht mit grösserem Rechte als auf Eubuleus auf Jakchos deuten darf, sowie dass die Auffassung und der Stil auf eine etwas spätere Zeit hinweisen als die des Praxiteles. Der Typus des eleusinischen Gottes wurde in Italien unter mancherlei Modificationen zur Verkörperung einheimischer religiöser Begriffe verwendet, wie zur Darstellung des Vertumnus, des Bonus Eventus und verschiedener Genii, und der vatikanische Kopf gehört zu diesen aus dem attischen Original abgeleiteten Bildungen. Der Ausdruck der Brauen findet in den hellenischen Idealtypen keine Analogie und scheint demnach eine Zuthat des italischen Bildhauers.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 10. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 11, 19. Vgl. Overbeck Kunstmythologie IV Apollon p. 118. Der eleusinische Kopf: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 34. Vgl. Revue archéologique 3. série XI (1888) p. 65. Hermes XXV (1890) p. 14 Anm.

Abtheilung VIII.

Rechts 74 (176) Niobide.

Gefunden bei Tivoli, vormals im Garten des Quirinals.

Das Mädchen flieht eilig nach r., wo wir uns die Mutter zu denken haben, die den Mittelpunkt des Statuencyclus bildete; die R. griff nach rückwärts über die *Schulter, um den* flatternden Mantel festzuhalten; die L.

war offenbar mit dem Ausdrucke des Schreckens zur Seite gestreckt, derartig dass sie dem Betrachter die innere Fläche zukehrte. Die Figur gehört zu den schönsten Gewandstatuen, die sich in römischen Museen befinden, und giebt das Original gewiss getreuer wieder, als die entsprechende florentiner Figur. Sie erscheint höher an Wuchs und von kräftigeren Formen als diese. Während an der florentiner Statue der untere Theil des Chitons mit einer Menge von kleinen Faltenbrüchen bedeckt ist, die einen unruhigen und verwirrenden Eindruck machen, sehen wir an der vatikanischen grosse einfache Falten, welche die Bewegung und die Formen des Mädchens allenthalben mit wunderbarer Klarheit hervortreten lassen. Der Künstler hat es in meisterhafter Weise verstanden, das Gewand, auch wo es am Körper anliegt, als eine selbständige, den Körper bedeckende Hülle zu charakterisieren. Nirgends schneiden die Falten in das Fleisch ein, sondern erscheinen durchweg als Motive, welche sich über dasselbe hinziehen. Wie fein abgewogen diese Darstellungsweise ist, kann man aus dem Vergleiche der daneben stehenden Musenstatue ersehen, an der die Falten vielfach in das Fleisch einschneiden.

Stark Niobe T. 12 p. 265. Gazette archéologique III pl. 27 p. 140 not. 2, p. 171—172. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II³ p. 61 Fig. 106. Murray history of greek sculpture II pl. 28 p. 314. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1674 Fig. 1745. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1261.

Links 75 (179) **Alkestissarkophag.**

Gefunden in Ostia, nach der Inschrift bestellt von Gaius Junius Euhodus, magister quinquennalis im 21. Lustrum des Collegiums der ostiensischen Zimmerleute, für sich und seine Gattin Metilia Acte, Priesterin der Mater magna in der Kolonie Ostia.

Admetos ist mit dem Porträtkopfe des Euhodus, der den Sarkophag bestellt, Alkestis mit demjenigen seiner Gattin Acte wiedergegeben. Beide Köpfe zeigen Haar*trachten, die* zur Zeit der Antonine üblich waren. In der *Mitte liegt* Alkestis sterbend auf dem Bette und streckt die

Hand zum letzten Lebewohl nach ihrem Gatten Admetos aus, welcher klagend auf sie zuschreitet, während vor dem Bette die Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, die scheidende Mutter beweinen. Unmittelbar hinter Admet steht der Pädagog der beiden Kleinen. Hinter ihm sieht man den Schutzgott der Familie, Apoll, der im Begriff ist, das Haus zu verlassen, da er mit einer Leiche nicht unter demselben Dache weilen darf, ganz links das trauernde Gefolge des Admetos, worunter eine Figur durch den Speer in der L. und den Hund, den sie an der Leine hält, als Jäger kenntlich ist. Auf der r. Seite sind zwei zeitlich auseinander liegende Momente der Handlung in unklarer Weise zusammengerückt. Am r. Ende der Platte sieht man die Unterweltsgötter Hades und Persephone. Während der erstere eine Handbewegung macht, welche sich nicht anders als auf die Entlassung der Alkestis deuten lässt, stellt die nächst folgende Scene bereits dar, wie Herakles dem Admet die aus dem Hades gerettete Gattin zuführt. Unter den Händen der beiden letzteren Figuren ist der Eingang zur Unterwelt und innerhalb desselben der dreiköpfige Kerberos sichtbar. Die drei weiblichen Figuren im Hintergrunde, von denen die vorderste eine Schicksalsrolle hält, sind die Moiren (Parzen).

Gerhard antike Bildwerke T. 28; Prodromus p. 273. Millin gal. myth. pl. 154 n. 559—560. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 228 n. 771—773. Museo Chiaramonti III 10. Die l. Seite des Reliefs: Arch. Zeitung XXI (1863) T. 179, 3. Die Figur des Apoll: Overbeck Kunstmythologie IV p. 296 n. 1; Atlas XXII 20. Vgl. Arch. Zeit. XXI p. 106 ff. Gazette archéologique I (1875) p. 105 ff. Dissel der Mythus von Admetos und Alkestis (Brandenburg a. d. H. 1882) p. 11 ff. C. I. L. XIV 371.

Abtheilung IX.

Links 76 (229) **Doppelherme**, welche in merkwürdiger Weise einen archaischen und einen freien Seilentypus zusammenstellt.

Museo Chiaramonti III 9. Pistolesi IV 55. Vgl. Ann. dell'Inst. 1877 p. 199 nota 1, p. 234.

Abtheilung X.

Links 77 (244) **Kolossale Maske eines Wassergottes.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Diese Maske, die bei decorativer Ausführung doch einen grossartigen Eindruck macht, hat, nach dem weit geöffneten Munde zu schliessen, als Wasserspeier gedient.

Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 48.

Rechts 78 (241) **Göttin ein Kind stillend.**

Ergänzt die r. Schulter und der r. Arm; doch ist die Hand antik.

Die Statue wird in der Regel für Hera erklärt, die Herakles oder Ares stillt. Indess sind die Züge weicher als selbst bei den spätesten Typen dieser Göttin (vgl. n. 50) und spricht aus ihnen ein mütterliches Gefühl, wie wir ihm wohl bei Demeter, niemals aber bei Hera begegnen. Die neuerdings versuchte Deutung auf Rhea, wie sie denZeusknaben stillt, steht in Widerspruch mit der Überlieferung, nach welcher Rhea ihr Söhnlein der Ziege Amaltheia zur Nährung übergab. Man hat vielmehr in der Statue eine Segen spendende und der Kinderpflege beflissene Göttin ähnlich der griechischen Ge Kurotrophos oder der pränestiner Fortuna Primigenia zu erkennen.

Winckelmann Monumenti ant. inediti I T. 14 p. 14. Visconti Museo Pio-Clem. I 4. Overbeck Kunstmythologie II p. 332 n. 16; Atlas IV. 11. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 650 Fig. 720. Vgl. Gerhard Prodromus p. 48. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2113. Die pränestiner Fortuna Primigenia: Garrucci dissertazioni archeologiche tab. XII 1 p. 152.

Abtheilung XI.

Rechts unten 79 (263) **Weibliche Porträtbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze, der Haarbüschel über der Stirn, der Zopf.

Dieses höchst lebendig gearbeitete Porträt scheint *nach der Frisur*, für welche das über der Stirn in einen

Knoten zusammengefasste Haar bezeichnend ist, dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit anzugehören. Als hervorstechendste Eigenschaften der dargestellten Dame lässt es vielgeschäftige Unruhe und Klatschsucht erkennen. Wunderbar individuell ist im Besonderen der Mund behandelt.

Über die Frisur vgl. Ovid ars amandi III 139 und Römische Mittheilungen II (1887) p. 7 ff.

Abtheilung XII.

Rechts 80 (295) **Torso des Hermes.**

Er gehört zu einer nicht ohne Geschick ausgeführten aber etwas allgemein gehaltenen Copie nach der bekannten Gruppe des Praxiteles, welche Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme darstellt und am 8. Mai 1877 zu Olympia im Heratempel neben ihrer Basis aufgefunden wurde.

Abtheilung XIII.

Rechts, in die Wand eingemauert, 81 (300) **Fragment eines Schildes** mit Reliefs, welche einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen darstellen.

Dieser Schild rührt von einer Marmorcopie nach der Athena Parthenos des Pheidias her, deren Schild in ähnlicher Weise verziert war. Vgl. n. 595.

Jahn Aus der Alterthumswissenschaft T. II 2 p. 218. Michaelis der Parthenon T. 15 n. 35 p. 284. Vgl. Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. der Wissenschaften VIII (1883) p. 600 (c) ff.

Abtheilung XIV.

Links 82 (356) Obere Hälfte der **Kolossalstatue eines gefangenen Parthers.**

Vormals in der Villa Negroni. Ergänzt die Nase und die Hände.

Der Kopf ist aus weissem, der bekleidete Körper aus buntem phrygischen Marmor (paonazzetto) gearbeitet.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 62 n. 354.

Rechts 83 (353) **Gruppe eines von zwei Eroten umgebenen Mädchens.**

Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt Stücke am r. Arme, vielleicht die ganze r. Hand mit den Äpfeln, sicher Stücke an dieser Hand, wie an den Äpfeln, der l. Vorderarm mit dem Pfeile, ein Stück an der l. Schulter, am l. Fusse, die Zehen dieses Fusses. Die Zugehörigkeit des Kopfes scheint zweifelhaft.

Ein Mädchen sitzt an einem Bache, dessen Gewässer plastisch ausgedrückt ist. Um sie herum waren zwei Eroten gruppiert, von deren jedem sich nur ein Fuss erhalten hat. Einem dieser Eroten werden der Bogen und der Köcher angehören, die neben dem Bache auf dem Boden liegen. Bei der mangelhaften Erhaltung der drei Figuren ist es unmöglich die ursprünglichen Motive festzustellen. Ja es bleibt sogar fraglich, ob wir eine mythologische oder eine Genrescene anzunehmen haben. In dem letzteren Falle würde einfach ein Mädchen dargestellt sein, welches am Rande eines Baches mit Eroten tändelt. Die decorative, aber elegante Ausführung deutet auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit.

Clarac IV pl. 603 n. 1325. Ann. dell' Inst. 1879 Tav. d'agg. M 1 p. 229—236. Vgl. Jahns Jahrbücher 1881 p. 231—234. Hartwig Herakles mit dem Füllhorn (Leipzig 1883) p. 72.

Abtheilung XV.

Rechts oben, in die Wand eingemauert, 84 (360) **Attisches Relief mit den drei Chariten.**

Gefunden 1769 beim Hospital von S. Giovanni in Laterano; pentelischer Marmor. Ergänzt die l. untere Ecke der Platte, die Nase der r. befindlichen Figur, Splitter an den Füssen der beiden anderen.

Die Chariten hatten zu Athen am Eingange der Akro*polis einen* Kultus, der nach der Erbauung der Propyläen

an eine nicht näher zu bestimmende Stelle des letzteren Gebäudes verlegt wurde. Das vatikanische Relief und ein anderes ähnliches, das vormals den römischen Giustiniani gehörte (gegenwärtig in der Sammlung Grégoire Stroganoff), sind Votivreliefs, die in dem athenischen Charitenheiligthume geweiht waren und von dort nach Rom gebracht worden sind. Mit dem vatikanischen Exemplare, das unter der Erde gefunden wurde, wird dies schon in altrömischer Zeit geschehen sein, während dasjenige der Giustiniani, wie so viele andere dieser Familie gehörige Antiken, möglicher Weise erst von den Venezianern aus Griechenland nach Italien übergeführt ist. Für die attische Herkunft spricht, abgesehen von dem pentelischen Marmor, der Umstand, dass sich auf der athenischen Akropolis Bruchstücke von mehreren ähnlichen Reliefs gefunden haben. Dargestellt sind die drei Chariten, wie sie, einander bei den Händen anfassend, unter ebenso feierlicher wie zierlicher Tanzbewegung vorschreiten. Der gebundene Ausdruck der Bewegung, die untersetzten Körper und die conventionelle Anordnung der Haare, dabei aber eine gewisse Freiheit in der Behandlung der Gewänder — alles dies beweist, dass sämmtliche erhaltene Exemplare der in Rede stehenden Gattung um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. gearbeitet sind. Die Prinzipien, nach denen die Kunst der Blüthezeit das Relief behandelte, sind noch nicht zu vollständiger Entwickelung gediehen. Vor allem ist die Weise, in der sich die Unterarme der drei Figuren von der Grundfläche ablösen, während der Blüthezeit ohne Analogie. Ein am Eingange der Akropolis befindliches Relief, welches die drei Chariten bekleidet darstellte, galt in Athen für eine Arbeit des Sokrates, des Sophroniskos Sohn, der in seiner Jugend als Bildhauer thätig gewesen war. Da der Stil der uns bekannten Charitenreliefs zu der Jugendzeit des Sokrates recht wohl passt, so hat man vermuthet, dass das ihm zugeschriebene Werk eines der erhaltenen Exemplare oder ein verlorenes gleichartiges gewesen sei. Diese Vermuthung findet eine Stütze in attischen Tetradrachmen

und Drachmen der Alexanderwährung, auf deren Revers neben dem Beamtennamen Sokrates drei der Reliefgruppe entsprechende Frauengestalten als Beizeichen wiedergegeben sind. Der Gedanke liegt nahe, dass jener spätere Sokrates hierdurch an seinen grossen Namensvetter erinnern wollte.

Cavaceppi raccolta di antiche statue III 13. Arch. Zeitung XXVII (1869) T. 22, 1 p. 55 ff. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 87, 1. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 375 Fig. 411. Vgl. Arch. Zeit. XXV (1867) p. 11, XXVIII (1870) p. 83 ff. Mittheilungen des arch. Institutes in Athen III (1878) p. 181 ff.; V (1880) p. 211—213. Friederichs-Wolters Bausteine n. 118. Roscher Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I p. 882.

Rechts oben 85 (363) **Archaischer Frauenkopf,** etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., beachtenswerth wegen seiner Verwandtschaft mit den Sculpturen des olympischen Zeustempels. Ergänzt die Nase.

Römische Mittheilungen I (1886) T. XI p. 200—202.

Rechts unten 86 (372A) **Boeotisches Relief.**

Es wurde 1687 von den Venezianern unter Morosini als Kriegsbeute aus Griechenland mitgebracht und kam zunächst in den Besitz des Dogen Marcantonio Giustiniani, später in den Palast der Giustiniani in Rom, dann in die Sammlung Camuccini, von da unter Pius VII. in das vatikanische Museum. Ergänzt die Nase des Reiters.

Der boeotische Ursprung des Reliefs erhellt daraus, dass dasselbe aus dem dieser Landschaft eigenthümlichen Kalksteine gearbeitet ist, einem Materiale, von dessen Verwendung ausserhalb Boeotiens wir kein Beispiel kennen. Wie die boeotische Kunst im 5. Jahrhundert v. Chr. überhaupt keine selbständige Richtung verfolgte, sondern mehr oder minder durch attische Vorbilder bestimmt wurde, erscheint auch dieses Exemplar von der attischen Kunst der Blüthezeit abhängig. Es erinnert an den Parthenonfries, zeigt aber ein stärker vorspringendes Relief *wie einen etwas* freieren Stil. Man beachte die wunder-

bar organische Durchbildung der den Zügel anziehenden Hand und die meisterhafte Weise, in der der Künstler unter dem Gewande das in dem Körper des Reiters webende physische Leben durch den gehobenen Brustkorb angedeutet hat. Der Zügel war aus Bronze gearbeitet und griff in das vor der r. Hand des Reiters angebrachte Loch ein. Das unter dem Pferdekopfe sichtbare Gewandstück beweist, dass ursprünglich noch eine Figur, vermuthlich ein anderer Reiter, dargestellt war. Hiermit stimmt auch die Weise, in der das Pferd den Kopf in die Höhe wirft und das Auge nach auswärts richtet. Offenbar will es an einem ihm vorauseilenden Pferde vorbeisprengen, wird aber vom Reiter, wie man aus der Bewegung seiner Hand ersieht, zurückgehalten.

Nibby Museo Chiaramonti II 45. Arch. Zeitung XXI (1863) T. 170. 2 p. 12. Vgl. Mittheilungen des arch. Institutes in Athen IV (1879) p. 273—274, wo p. 273 Anm. 1, wie bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1205, weitere Litteratur zusammengestellt ist.

Abtheilung XVI.

Rechts 87 (399) Kolossalkopf des Tiberius.

1812 zugleich mit einem vermuthlich als Gegenstück gearbeiteten Kopfe des Augustus n. 89 (401) und mit einer Statue des Tiberius n. 88 (400) zu Veji gefunden. Über die Ausgrabung: Canina l'antica città di Veji p. 83 ff.

Dieser decorativ ausgeführte Kopf und zwei in derselben Galerie aufgestellte Statuen, von denen die eine — n. 88 (400) — ebenfalls aus Veji, die andere — n. 94 (494) — aus Privernum (Piperno) stammt, bieten interessantes Material für die Ikonographie des Tiberius. Die Statue von Privernum stellt denselben verhältnissmässig jung dar. Sie bekundet namentlich in den dünnen Lippen, welche ein wenig geöffnet und nach der l. Seite etwas herabgezogen sind, das vorsichtig zurückhaltende Wesen, welches diesem Kaiser besonders während der ersten Jahre seiner Regierung eigenthümlich war. Die beiden *vejenter* Sculpturen geben ihn in vorgerückteren

Jahren wieder. An dem Kolossalkopfe zeigt der Mund noch einen etwas gekniffenen Zug, wogegen der Bildhauer der Statue bemüht war, diese Eigenthümlichkeit zu verwischen und dem Kaiser einen befriedigten und majestätischen Ausdruck zu geben.

Bernoulli römische Ikonographie II I p. 145 n. 5.

88 (400) **Statue des Tiberius mit der Eichenkrone** (corona civica).

Gefunden zu Veji. Ergänzt der r. Vorderarm, die innere Seite des r. Oberarmes, der Zeige- und Mittelfinger der L., der grösste Theil des Schwertes — ein Stück des Griffes ist antik —, der vordere Theil des r. Fusses, die Stütze des Sessels, beinah die ganze Plinthe.

Vgl. n. 87 (399).

Nibby Museo Chiaramonti II 27. Pistolesi IV 44. Bernoulli römische Ikonographie II I p. 145—147 Fig. 19.

89 (401) **Kolossalkopf des Augustus.**

Aus Veji.

Der Kopf scheint als Gegenstück von n. 87 (399) gearbeitet. Er giebt den Kaiser im früheren Mannesalter und beträchtlich idealisiert wieder.

Bernoulli a. a. O. II 1 p. 27 n. 8, p. 28 Fig. 3.

Abtheilung XVII.

Rechts unten 90 (420) **Herme des Hephaistos.**

Gefunden auf Piazza di Spagna, als der Grund für die Säule der Immacolata gegraben wurde. Ergänzt das vordere Stück der Nase, Stücke der Locken, ein Theil der Brust.

Hephaistos erscheint in der mythischen Überlieferung als ein Gott, dessen Thätigkeit fast ausschliesslich auf die Werkstatt beschränkt ist. Hier arbeitet er, abgeschlossen von dem Treiben der Aussenwelt, herrliche Kunstsachen, gefällig gegen alle Götter, welche ihn um Dienstleistungen angehen. Dieser Charakter kommt in dem *Typus* unseres Kopfes vortrefflich zum Ausdruck.

Die Formen sind kräftig und breit, der Blick leidenschaftslos und wohlwollend, ruhig der Fluss des das Gesicht umrahmenden Haupt- und Barthaares. Die eiförmige Mütze war die gewöhnliche Kopfbedeckung der Handwerker. Sie bildet mit ihrer länglichen Form ein Gegengewicht zu dem breiten Gesichte, während zugleich die behaglich-ruhige Weise, in der sie aufgesetzt ist, dem in dem letzteren herrschenden Ausdrucke entspricht (vgl. n. 125). Die r. Seite des Gesichtes erscheint im Vergleiche mit der l. etwas gesenkt, derartig dass das r. Auge tiefer steht als das l. Allerdings zeigen mancherlei antike Köpfe eine ähnliche Behandlungsweise. Indess ist die Senkung an diesem so nachdrücklich hervorgehoben, dass man darin mit grösster Wahrscheinlichkeit eine bezeichnende Eigenthümlichkeit des dargestellten Gottes erkannt hat. Hephaistos wurde bekanntlich lahm gedacht. Die Erfahrung lehrt aber, dass vielfach die Atrophie einer Extremität auf die Gesichtsbildung einwirkt. Es fragt sich somit, ob nicht der Künstler, welcher diesen Typus erfand, in der Senkung des Gesichtes den Reflex des lahmen Fusses ausdrücken wollte.

Mon. dell' Inst. VI, VII T. 81, Ann. 1863 p. 421—430. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 36. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 641 Fig. 712. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1541.

Rechts unten 91 (424 B) **Kopf des Sulla** (?).

Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Fig. 3.

Dieser höchst lebendig gearbeitete Kopf stimmt in den Hauptformen mit dem Porträt des Lucius Cornelius Sulla überein, wie wir es durch Denare kennen, die ein Enkel des Sulla, der Münzmeister *Quintus* Pompeius Rufus, i. J. 59 v. Chr. schla-

gen liess. Ein Exemplar dieser Serie wird durch unsere Fig. 3 in ungefähr dreifacher Vergrösserung wiedergegeben. Vergleicht man das darauf dargestellte Porträt mit dem Marmorkopfe, so wird man die Überzeugung gewinnen, dass die Deutung des letzteren auf Sulla in der That eine eingehendere Berücksichtigung verdient, als ihr bisher zu Theil geworden ist. Jeden Falls können wir uns Sulla recht wohl mit derartigen Zügen vorstellen. Wir erkennen darin einen energischen, intelligenten und fein gebildeten Mann. Die tiefliegenden Augen stimmen vortrefflich mit der Angabe des Plutarch, dass sich die blauen Augen des Sulla durch einen durchdringenden, erbarmungslosen Blick auszeichneten. Die feinen, scharf geschlossenen Lippen bekunden einen rücksichtslosen, schneidigen Charakter.

Bernoulli römische Ikonographie I T. V p. 93—94, p. 140 n. 1.

Links unten 92 (441) **Büste des Alkibiades** (?).

Ergänzt die Nasenspitze und ein Stück am l. Ohre.

Der Stil, welcher namentlich in der Behandlung des Haares noch eine gewisse Strenge aufweist, und der ruhige Ausdruck lassen in dieser Büste eine im Ganzen getreue Copie nach einem attischen Originale aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts v. Chr. erkennen. Dass eine berühmte Persönlichkeit dargestellt ist, beweist der Umstand, dass sich mehrere antike Wiederholungen dieses Porträts erhalten haben (vgl. n. 473, 823). Suchen wir nun innerhalb der angegebenen Zeit nach einem berühmten Athener, auf den ein derartiger Typus passen würde, so darf kaum ein anderer als Alkibiades in Betracht gezogen werden. Unser Porträt stellt einen Mann dar, der sich am Ende der zwanziger oder im Anfange der dreissiger Jahre befindet Kein anderer Athener ist in jener Zeit so jung zur Berühmtheit gelangt ausser Alkibiades, der sich, nachdem er soeben das zwanzigste Jahr überschritten hatte, als Redner hervorthat, ungefähr *siebenundzwanzigjährig* das Bündniss mit den Argivern *bschloss und*, als er im Anfange der dreissiger stand,

zum Feldherrn für die sicilische Expedition ernannt wurde. Ausserdem erkennt man in dem Kopfe eine aus edlen und unedlen Eigenschaften zusammengesetzte Doppelnatur, wie sie dem Alkibiades eigenthümlich war. Der obere Theil des Gesichtes zeigt Formen von beinahe idealer Schönheit, wogegen die volle Unterlippe und das üppige Kinn eine stark entwickelte Sinnlichkeit bekunden. Freilich wird mancher moderne Betrachter einwenden, dass das orgiastische Element nicht scharf genug hervorträte, dass Alkibiades nach seiner Vorstellung einen übermüthigeren und unternehmenderen Ausdruck gehabt haben müsse. Aber man darf nicht vergessen, dass die damalige attische Kunst darauf ausging, über alle ihre Schöpfungen den Charakter grossartiger Ruhe zu verbreiten und dass sie Eigenschaften, welche dieser Tendenz zuwiderliefen, nur in zarter Weise andeutete. Endlich scheint auch die Bildung des Mundes, dessen Oberlippe eigenthümlich geschwungen ist, während die Unterlippe etwas hervorsteht, mit einer individuellen Eigenthümlichkeit des Alkibiades zu stimmen, nämlich mit seiner lispelnden Aussprache, die von seinen Gegnern verhöhnt, von seinen Verehrern dagegen als ein besonderer Reiz seiner Rede gepriesen wurde.

Mon. dell' Inst. VIII T. 25, Ann. 1866 p. 228—240. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 48 Fig. 55. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1321, wo gegen die obige Deutung die Notiz bei Athen. XII p. 534 C geltend gemacht wird, dass Alkibiades als Ephebe gegen den sonst in Attika üblichen Gebrauch sein Haar nicht kurz geschnitten, sondern beträchtliche Zeit lang getragen habe (κόμην τε ἔτρεφε ἐπὶ πολὺ τῆς ἡλικίας). Doch wird dieser Einwand dadurch hinfällig, dass unser Porträt Alkibiades nicht als Epheben sondern als Mann darstellt.

Abtheilung XIX.

Rechts 93 (465) **Hochrelief, Penelope** (?).

Eine junge Frau sitzt, in trauriges Nachsinnen versunken, auf einem lehnelosen Sessel, unter dem ein Wollkorb *steht*. Der Kopf, welcher an allen erhaltenen, *aus Marmor gearbeiteten* Wiederholungen dieser Figur

Fig. 4.

(vgl. n. 189, 584) fehlt, wird durch einen im Berliner *Museum* befindlichen und einen anderen einer Giusti-*anischen* Statue aufgesetzten Kopf vergegenwärtigt.

Er war nach vorn geneigt und ruhte mit der Schläfe auf der r. Hand; der l. Arm stützte sich auf das Sitzbret. Der Reliefgrund zeigt Reste einer bläulichen Farbe. Die ganze Formengebung deutet auf eine attische Originalarbeit ungefähr aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Eine derselben Zeit angehörige, rothfigurige Vase, auf welcher die neben dem Webstuhle sitzende Penelope in der gleichen Weise wiedergegeben ist (Fig. 4), beweist, dass die damalige attische Kunst diesen Typus zur Darstellung der Penelope verwendete. Dasselbe ergiebt sich für die griechisch-römische Kunst aus zwei zusammengehörigen, in mehreren Exemplaren erhaltenen Thonreliefs, welche darstellen, wie Eurykleia in Gegenwart ihrer Herrin dem Odysseus die Füsse wäscht. Mag aber auch die Figur ursprünglich zur Darstellung der Penelope gedient haben, immerhin scheint es zweifelhaft, ob wir ihr diese Bedeutung auf dem vatikanischen Hochrelief und in zwei erhaltenen statuarischen Repliken (n. 189, 584) zuerkennen dürfen. Der Gedanke die Figur der trauernden Penelope als idealisiertes Porträt der Verstorbenen über den Gräbern pflichttreuer Gattinnen anzubringen lag nahe genug und es fragt sich somit, ob nicht die marmornen Wiederholungen des in Rede stehenden Typus für einen solchen Zweck gearbeitet sind.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 B p. 17—18 (wo auch die älteren Publikationen zusammengestellt sind). Vgl. Overbeck Geschichte der gr. Plastik I³ p. 196—197. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 p. 622. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 171. Bull. della commissione comunale di Roma XVI (1888) p. 204—208.

Abtheilung XX.

Rechts 94 (494) **Statue des Tiberius.**

Gefunden 1795 zu Privernum (Piperno). Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm, die l. Hand mit der Rolle, der r. Fuss mit dem darüber befindlichen Gewandstücke, der vordere Theil des l. Fusses, allerlei am Gewande, der Sitz, die Plinthe.

Der Kaiser ist in der Haltung und mit der Gewand-

anordnung der sitzenden Jupiterstatuen dargestellt. In der L. wird er demnach ein Scepter, in der R. möglicher Weise ein Donnerkeil gehalten haben. Vgl. n. 87 (399).

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. VII p. 72 ff. Nibby Museo Chiaramonti II 28. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 66 n. 355, 355a. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 146—148, Figg. 20, 21. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 230, Figg. 188, 189.

Rechts 95 (495) **Stark restaurierte Statue eines Eros,** welcher beschäftigt ist die Sehne in das Horn des Bogens einzuspannen.

Gefunden unweit des Lateran bei derselben Ausgrabung, welcher die Statuen n. 10 und 49 verdankt werden.

Näheres über diesen Typus unter n. 426.

Schwabe observationum archaeologicarum particula I (Dorpati Livonorum) 1869 p. 2 U.

Links 96 (498) **Weibliche Statue.**

Vielleicht gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian, vormals in der Villa d'Este, 1788 in den Vatikan übertragen. Ergänzt der r. Vorderarm und die l. Hand mit der Spindel.

Höchst interessant ist der antike aber nicht zugehörige Mädchenkopf, den der Ergänzer der Statue aufgesetzt hat. Er zeigt einen eigenthümlich melancholischen Ausdruck und schwer herabhängende Augenlieder, nach denen man annehmen möchte, dass das Mädchen mit dem Schlafe kämpft.

Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 38. Clarac IV pl. 759 n. 1855 A.

Links 97 (497) **Relief, eine Mühle.**

Gefunden 1826 in der Vigna delle tre Madonne vor Porta S. Giovanni.

Das roh gearbeitete Relief stellt zwei Mühlen dar, welche von in entgegengesetzter Richtung vorschreitenden Pferden gedreht werden (mola iumentaria). Die Pferde sind in der Vorderansicht wiedergegeben.

sind, offenbar um den bei dieser Bewegung leicht eintretenden Schwindel zu verhüten, mit Lederscheiben bedeckt — ein Verfahren, welches noch heut zu Tage in Griechenland wie in Italien bei Mühlen drehenden Pferden und Eseln zur Anwendung kommt. Die Drehung wird bewirkt durch eine Kette, die oben an dem horizontalen Balken des Mühlengestänges, unten an dem Brustriemen des Pferdes befestigt ist. Damit das Thier stets den gleichen nicht zu weiten Kreis beschreibe, ist es vermöge eines Riemens mit einem der vertikalen Balken des Gestänges verbunden. Neben der r. befindlichen Mühle steht ein Mann im Begriff aus einem Gefässe neues Getreide aufzuschütten. Eine Lampe und eine brennende Fackel, die oben angebracht sind, deuten an, dass die Arbeit des Nachts Statt findet. An diesem Relief haben sich mancherlei Reste der ursprünglichen Bemalung erhalten. Der Grund scheint mit einer ockergelben Farbe bedeckt gewesen zu sein.

Museo Chiaramonti III 33. Pistolesi IV 46. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 T. XII 2 p. 343—344. Blümner Technologie der Gewerbe I p. 44 Fig. 6. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 933 Fig. 1005. Vgl. Archäol. Zeit. XXXV (1877) p. 54—55.

Darauf steht

98 (497[a]) **Sarkophag, Kinder mit Nüssen spielend.**

Gefunden in der Vigna Amendola an der Via Appia.

Die Reliefs beziehen sich auf das Spiel, bei dem es darauf ankam, mit einer Nuss eine aus mehreren Nüssen gebildete Pyramide zu treffen und auseinander zu werfen (nuces castellatae, ludi castellati). Die naturwahre und ausdrucksvolle Anordnung der Figuren weist auf ein vortreffliches Original zurück. Links sieht man eine Gruppe von fünf Mädchen, von denen zwei im Begriff sind, durch das Morraspiel zu entscheiden, welches von beiden den ersten Wurf thun wird. Es folgt eine Gruppe von zwei Knaben, welche wegen des Spieles in Zwist *gerathen sind* und von denen der eine den anderen am

Haare fasst. Rechts sind sechs Knaben mit dem Spiele beschäftigt. Einer schickt sich soeben an eine Nuss nach der am Boden befindlichen Pyramide zu schleudern.

Atti dell' Accademia romana di archeologia II (1825) T. II p. 149. Vgl. Gerhard Prodromus p. 309. Bull. della comm. arch. com. di Roma X (1882) p. 59, wo p. 56 ff. auch die auf dieses Spiel bezügliche Litteratur zusammengestellt ist.

Abtheilung XXI.

Rechts oben 99 (502) **Apollokopf.**

Ergänzt die Nase, die Oberlippe, das Kinn, Stücke an den herabfallenden Locken, der Hals.

Die grossartigen Formen und der ruhige Ausdruck deuten auf ein griechisches Original aus der Blüthezeit des 5. Jahrhunderts.

Rechts oben 100 (507) Eine im Sinne der späteren Kunst etwas erweichte Wiederholung des **Kopfes des polykletischen Doryphoros** (vgl. n. 58).

Ergänzt die Nase, das Kinn, Splitter an den Lippen, der Hals.

Bull. dell' Inst. 1864 p. 30 II. Verhandlungen der 29. Philologenversammlung (Innsbruck) p. 166.

Rechts unten 101 (509) **Jünglingskopf.**

Ergänzt die Nase.

Er erinnert in den Hauptformen wie in dem nachdenklich-melancholischen Ausdruck an den Ares Ludovisi (n. 877).

Rechts unten 102, 103 (510 A, 512) **Zwei männliche Porträtköpfe.**

Vormals in der Sammlung Randanini.

Die beiden höchst lebendig gearbeiteten Porträts gehören nach ihrem Stile wie nach ihrem physiognomischen Typus dem Ende der Republik oder dem Anfange der *Kaiserzeit* an. Das eine (510 A) ist auf Grund einer *gegenwärtig* verschollenen und allgemein als falsch an-

erkannten Bronzemünze auf Lucius Munatius Plancus (Consul 42 v. Chr.), das andere (512) wegen seines bäuerischen Charakters auf Gaius Marius gedeutet worden. Nach der zwischen den beiden Köpfen obwaltenden Ähnlichkeit scheint es, dass sie entweder dieselbe Person auf zwei verschiedenen Altersstufen (n. 510 A jünger, n. 512 älter) oder zwei einander nah verwandte Personen darstellen.

N. 510 A: Museo Chiaramonti III 20. Bernoulli römische Ikonographie I p. 83 Fig. 11, p. 236. N. 512: Mus. Chiaramonti III 25. Bernoulli I p. 83 Fig. 10.

Rechts unten 104 (513 A) **Kopf der Aphrodite.**

Gefunden 1805 bei den Thermen des Diocletian. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe und die Büste.

Der Typus erinnert an die berühmte kapitolinische Statue (n. 453). Die Ausführung ist fein aber etwas trocken.

Guattani Monumenti ant. inediti 1805 T. XIX p. 93 ff. Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 27. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 236 n. 67.

Links unten 105 (535) **Kopf eines Triton oder Seekentauren.**

Ergänzt die Nase, die Haarmasse über der Stirn, die Büste.

Der melancholische Ausdruck, den die griechische Kunst den Tritonen und Seekentauren zu geben pflegt (vgl. n. 185. 553—555), erscheint hier beinahe bis zur Karikatur gesteigert. Der weit geöffnete Mund erweckt den Eindruck, als ob dieser Dämon vor Jammer geradezu brülle.

Abtheilung XXII.

Links 106 (547) **Kolossalbüste der Isis.**

Gefunden bei Tivoli und zwar wie es scheint in der *Villa des Hadrian*, vormals im Garten des Quirinals.

Ergänzt die Lotosblume, die jedoch durch einen an der betreffenden Stelle vorhandenen Bruch gesichert scheint, die Nase, die Lippen.

Der früher geläufigen Deutung auf Kybele widerspricht der ägyptische Kopfputz wie der Umstand, dass das über der Stirn angebrachte Symbol kein anderes gewesen sein kann als die für Isis bezeichnende Lotosblume. Da die ägyptische Göttin unter hellenischen Formen nicht eher dargestellt werden konnte als bis das griechische Fürstengeschlecht der Ptolemäer im Nilthale gebot, so ist dieser Typus jeden Falls eine hellenistische oder, wie wir bestimmter sagen dürfen, eine alexandrinische Erfindung. Die starren Züge und der düstere Ausdruck passen vortrefflich zu der mystischen Richtung, welche in dem hellenistischen wie in dem römischen Kulte der Isis nachdrücklich hervortrat.

Gori Inscriptiones Donianae p. 135 Tab. VIII n. III p. LXXI. Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. I. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 24. Vgl. Winckelmann mon. ined. I p. 7. Nibby descrizione della villa Adriana p. 25.

Abtheilung XXIII.

Rechts, in die Wand eingemauert, 107 (550) **Grosse Ornamentplatte.**

Der untere Theil des Raumes ist auf das Harmonischste ausgefüllt durch einen geschmackvoll decorierten Rundschild, dem eine Medusenmaske als Mittelpunkt dient, und einen Speer, welcher, hinter dem Schilde hervorragend, das viereckige Feld der Queere nach durchschneidet. Längs des oberen Randes zieht sich ein Fries hin, der eine durch Erotenstatuetten, Hermen und Jagdscenen belebte Gartenanlage darstellt. Der geläufigen Annahme, dass dieser Marmor einer Altar- oder Tischplatte als Stütze gedient habe, widerspricht der Umstand, dass solche horizontale Platten, soweit unsere Kenntniss reicht, stets beträchtlich über die Stützen hervorkragen und hierbei der sehr sorgfältig gearbeitete Fries unsicht-

[illegible] gewesen sein würde. [illegible] mit einer Reihe anderer [illegible] einen [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] II [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] und die Büste.

Wir kennen diesen [illegible] und Köpfe, [illegible]

[illegible]

Über den Kopf des [illegible] Wiederholungen dieses Typus [illegible] n. 142. Vgl. [illegible] p. [illegible].

Rechts unten [illegible] **Porträtbüste eines Römers.**

[illegible] Ergänzt ist die Nasenspitze.

Der Typus und der Stil dieser vortrefflichen Büste, welche einen ältlichen behäbigen Herrn mit klugem, beobachtendem Ausdrucke darstellt, weisen auf die Übergangszeit von der Republik zu der Monarchie hin. Die frühere Deutung auf Domitius Ahenobarbus, den Vater des Nero, ist wie die letzthin versuchte auf Cnaeus Pompeius Magnus vollständig haltlos.

Bernoulli römische Ikonographie I T. IX p. 130—131.

Abtheilung XXIV.

Rechts 110 (587) **Ganymedes mit dem Adler scherzend.**

Gefunden 1780 in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni (vgl. Piranesi racc. di statue T. 4), unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Spitze der Mütze, wie es scheint ein Stück der Stirn, die Nase, die Lippen, sicher das Kinn, der r. Arm mit der Schale, die l. Hand mit dem unteren Theile des Pedums, ein grosses Stück am r. Flügel des Adlers.

Da Ganymed als Mundschenk der Götter des Pedums nicht mehr bedarf, so ist er offenbar in einer Situation dargestellt, welche seiner Versetzung in den Olymp vorhergeht. Wir sehen ihn in vertraulichem Verkehre mit dem Adler, der ihn demnächst dem Zeus zuführen wird. Der schöne Jüngling steht da in bequemer Haltung mit gekreuzten Beinen, den l. Ellenbogen auf einen Baumstamm stützend, und sieht zu dem Adler herab, der seinerseits aufmerksam zu ihm emporblickt. Der Restaurator hat ihm eine Schale in die r. Hand gegeben, also angenommen, dass Ganymed im Begriff sei dem Adler zu trinken zu geben. Wenn ein Erklärer, der eine derartige Ergänzung für gesichert hält, vermuthet, Ganymed necke den Adler, indem er ihm den Trunk vorenthalte, so widerspricht dieser Auffassung der Umstand, dass der Adler ruhig dasitzt und in keiner Weise Ungeduld zu erkennen giebt. Jedoch ist die Ergänzung der R. mit einer Schale keineswegs die einzig mögliche, sondern es sind noch andere denkbar, Beispiels halber die, dass Ganymed mit der R. in scherzhafter Weise dem Adler droht, ähnlich wie es bisweilen Dionysos gegenüber seinem Panther thut.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 35. Millin gal. myth. pl. 146, 534. Hirt Götter u. Heroen T. XIX 160. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 218, 746a. Pistolesi V 74. Clarac III pl. 409 u. 708. Vgl. Ricoy dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 65. Mon. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94. Overbeck Kunstmythologie II p. 543a.

111 (588). **Dionysos und Satyr.**

Gefunden bei Frascati in dem Grundstücke Murena — eine Benennung, welche man von dem gleich-

lautenden Beinamen der Licinier ableiten will, die in jener Gegend eine Villa besassen. Ergänzt an Dionysos allerlei Splitter an der r. Hand, der Daumen und ein Stück des kleinen Fingers der L., sowie der obere Theil des in derselben Hand befindlichen Bechers, am Satyr die Nase, der l. Fuss, das darüber ansetzende Stück der Wade, der unter diesem Fusse liegende Theil der Plinthe, ausserdem der untere Theil des Stammes mit der unteren Ecke der Syrinx.

Dionysos steht da in leicht ruhender Haltung, die R. über das Haupt legend, den l. Vorderarm auf den Nacken des neben ihm befindlichen Satyrs stützend; rechts vom Gotte der Panther. Die weiche Schönheit des Dionysos und sein seliger Ausdruck, dem jedoch ein leiser Zug von Sehnsucht beigemischt ist, wird durch den Gegensatz, welchen der geistig und physisch tiefer stehende Satyr darbietet, mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben. Offenbar kann der Satyr die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen; denn er blickt wie betroffen und fragend zu ihm empor. Die dem Gotte gegebene Stellung weist auf die zweite attische Schule zurück (vgl. n. 55, 192, 209, 521, 743). Doch ist an die Stelle des Stammes, welcher in anderen Fällen zur Entlastung des Körpers dient, der Satyr als lebende Stütze getreten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 41. Pistolesi V 111. Clarac IV pl. 694 n. 1633. Vgl. unsere Nachträge.

Abtheilung XXV.

Rechts unten 112 (607) **Kopf des Poseidon.**

Wahrscheinlich zu Ostia gefunden, von R. Fagan dem Papste Pius VII. geschenkt. Ergänzt einzelne Locken und die Büste.

Poseidon zeigt stets eine entschiedene Familienähnlichkeit mit seinem Bruder Zeus, dabei aber, wenn er von der vollständig freien Kunst dargestellt wird, individuelle Züge, die ihn als den Beherrscher des unbeständigen Meeres erkennen lassen. Der Künstler, welcher das Original des vatikanischen Kopfes erfand, hat die Beziehungen des Gottes zu dem von ihm beherrschten Ele-

mente mit grösserem Nachdrucke hervorgehoben, als es bei allen anderen bekannten Poseidontypen der Fall ist. Man empfängt geradezu den Eindruck, als ob er dabei durch das Bild des ausgewetterten Seemanns bestimmt worden sei. Falten durchziehen die Stirn; über der Nase und um die Augen sind Runzeln angedeutet; die Behandlung der Wangen lässt auf ein etwas welkes Fleisch und eine lederartige Haut schliessen; um die Lippen spielt ein zorniger Zug; die Haupt- und Bartlocken erscheinen vom Winde durch einander geworfen und von Feuchtigkeit durchdrungen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 6, 67. Overbeck Kunstmythologie III p. 256, p. 268 n. 11 (wo weitere Litteratur angeführt ist), p. 398 Anm. 18; Atlas XI 11, 12. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1542.

Links oben 113 (621) **Statuette des Bes.**

Ergänzt der grösste Theil der Federkrone und die aus Glasfluss gearbeiteten Augen.

Die Gelehrten sind noch nicht einig darüber, ob Besu oder Besa ein ursprünglich ägyptischer oder ein aus Arabien in das Nilthal eingeführter Gott gewesen sei. Er galt in Aegypten während der älteren Zeit für den Wärter und Beschützer des im Osten geborenen Sonnengottes Horos und in Folge dessen zugleich für einen Vertreter des Ostens, während er später auch als eine Variation des Sonnengottes selbst aufgefasst wurde. Man stellte ihn dar als einen dickbäuchigen Zwerg mit grinsend verzogenem, bärtigem Gesichte, einer Federkrone auf dem Kopf und einem Thierfell über dem Rücken. Sein Kultus verbreitete sich zu den östlichen wie zu den westlichen Phönikiern. Grössere oder kleinere Figuren des Bes, die aus glasiertem Thone gearbeitet sind und gewiss aus phönikischen Fabriken stammen, finden sich nicht selten in etruskischen Gräbern aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., kommen aber auch, in freierem Stile behandelt, *noch in Pompei* vor. Hingegen sind sicher beglaubigte *Marmorfiguren* des Gottes sehr selten und ich wüsste

ausser dem vatikanischen Exemplare nur noch eine entsprechende Statuette anzuführen, die vor wenigen Wochen im Albaner Gebirge unter den Trümmern einer bei Colonna gelegenen altrömischen Villa gefunden wurde. Die beiden Statuetten sind nach ihrem Materiale wie nach ihrem Stile offenbar in hellenistischer oder römischer Zeit gearbeitet. Der Umstand, dass sie in Italien gefunden sind, nöthigt keineswegs zu der Annahme, dass daselbst der Kultus des Bes Eingang gefunden habe. Vielmehr werden diese Figuren, wie manche andere fratzenhafte Typen ausländischen Ursprungs, bei den Römern als Schutzmittel gegen den bösen Blick gedient haben.

Clarac IV pl. 735, 1736c. Vgl. Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1855 p. 91—92. Krall bei Benndorf und Niemann das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 72 ff. (wo unsere Statuette p. 77 n. 99 angeführt ist). Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 2880 ff.

Abtheilung XXVI.

Rechts 114 (636) **Herakles und Telephos.**

Gefunden auf dem Campo di Fiori; schon unter Julius II. im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 18). Ergänzt an der Figur des Herakles die Nasenspitze, der r. Vorderarm nebst der Keule, die Finger der l. Hand, Stücke des Löwenfelles und der Zehen, an der Figur des Knaben beide Hände und der l. Fuss, ausserdem die äusseren Theile der Plinthe.

Herakles hält sein durch Götterschutz gerettetes Söhnchen Telephos, welches liebkosend das r. Händchen nach dem bärtigen Kinne des Vaters emporstreckt, auf den Armen und blickt mit ernst sinnendem Ausdrucke vor sich hin, gleich als ob er über die Zukunft des Knaben nachdächte. Die Gestaltung des Originals, die vermuthlich in Pergamon Statt fand, wo Telephos als Stadtgründer verehrt und durch mannigfache künstlerische Darstellungen verherrlicht wurde, scheint durch die bekannte Gruppe des Praxiteles beeinflusst, welche Hermes mit dem Dionysosknaben darstellt (vgl. n. 80). Das vatikanische Exem-

plar ist eine in römischer Zeit gearbeitete Copie, an der eine merkwürdige Ungleichheit der Ausführung auffällt. Während nämlich der Kopf des Herakles eine eingehende und charaktervolle Durchführung zeigt, sind der Körper des Helden und die Figur des Knaben nur ganz decorativ behandelt.

De Rossi raccolta di statue T. 5. Visconti Mus. Pio-Cl. II 9 (vgl. opere varie IV p. 363 n. 141. Pistolesi V 103. Clarac V pl. 800 n. 2003. Vgl. Winckelmann monumenti ant. inediti I, trattato prelim. p. 99. Beschreibung Roms II 2 p. 226 n. 13.

Links 115 (639) **Porträtstatue einer Römerin.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste. Ergänzt die Nase, der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. Vorderarm, Stücke an der Haartour, den Schultern und den Füssen, am Amor die untere Hälfte des Gesichtes, die l. Hand und der grösste Theil des l. Fusses, am Delphin der Schwanz und ein Stück der l. Flosse.

Die Dame, deren Haartracht auf die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. hinweist und deren Profil an dasjenige der Julia Soaemias, Mutter des Elagabal, erinnert, ist als Venus dargestellt und neben ihr ein Amor beigefügt, der sich an dem Rücken eines Delphines festklammert. Die Haartour ist aus einem besonderen Stücke gearbeitet und abnehmbar, derartig dass die Statue, wenn eine neue Haartracht aufkam, den Wechsel der Mode mitmachen konnte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 51. Millin gal. myth. pl. 44 n. 188. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 101, 396 b. Clarac IV pl. 607 n. 1339. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 71, 402. Der Kopf: Visconti iconogr. romaine III p. 132, pl. 51 n. 8, 9.

Abtheilung XXVII.

Rechts in der Wand 116 (641). **Relief, Hera und Thetis (?).**

Ergänzt beide Köpfe, der r. Arm der angeblichen Thetis, beide Arme der anderen Figur.

Die Darstellung wird in der Regel für Hera erklärt, *welche der trauernden* Thetis zuredet sich in die Ver-

mählung mit dem sterblichen Peleus zu schicken. Doch beruht diese Erklärung auf einer sehr unsicheren Grundlage; denn die Darstellung ist sehr allgemein gehalten und der Charakter der beiden Figuren entzieht sich, da ihnen die Köpfe fehlen, einer eingehenderen Beurtheilung. Die Ausführung ist mittelmässig und scheint dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit anzugehören.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. VIII. Overbeck Kunstmythologie III Hera p. 129 G; Atlas X 17. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1870.

Rechts in der Wand 117 (644). **Relieffragment, tanzende Frauen.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Villa Palombara.

Erhalten sind zwei im Tanzschritt nach links wandelnde Frauen und der bekleidete Arm einer dritten, welcher einen Krug ausgiesst, letzteres ein Motiv, das Veranlassung gegeben hat die drei Frauen für Nymphen, etwa die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, zu erklären. Der malerische Charakter der Formengebung und die reizende Anmuth der Bewegungen wie der Gewandordnung deuten auf hellenistische Zeit, auf Athen der Umstand, dass im dortigen Dionysostheater ein Relieffragment gefunden worden ist, welches eine mit der vordersten Frau unseres Exemplares beinah genau übereinstimmende Figur darstellt. Ja die Ausführung des vatikanischen Reliefs ist von solcher Feinheit und Frische, dass sie recht wohl einem attischen Meissel zugeschrieben werden darf. Man hat in der zweiten Figur wegen der flachen Behandlung der Brust einen Jüngling erkennen wollen. Doch zeigt die vordere Figur, über deren weibliches Geschlecht kein Zweifel obwalten kann, eine ganz ähnliche Behandlung. Ferner spricht gegen den Versuch, die hinter ihr schreitende für männlich zu erklären, die Tracht wie die zierliche Weise, in der dieselbe das Gewand anfasst. Endlich beweisen attische Grabreliefs zur Genüge, dass eine mässige Entwickelung des weiblichen *Busens dem athenischen* Kunstideal entsprach.

Das daneben eingemauerte Fragment (Museumsnummer 642), auf dem der obere Theil einer nach rechts gewendeten Frau erhalten ist, zeigt in der Ausführung eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Exemplare n. 117 (644), kann aber nicht von einem Gegenstücke zu dem letzteren herrühren. Sein Relief ist höher. Ausserdem wird als muthmasslicher Fundort nicht die Villa Palombara sondern die tiburtiner Villa des Hadrian angegeben.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti I 44, 1. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1876, 1877 und Hauser die neuattischen Reliefs p. 44 n. 60, p. 146. Das athenische Fragment: Hauser a. a. O. p. 43 p. 59. Vgl. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 97. Über Museumsnummer 642: Visconti e Guattani Museo Chiaramonti p. 104 nota. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 126.

Rechts unten 118 (652). **Kopf eines Kentauren.**

Vormals in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke am Kranze wie an den Locken, die Büste.

Der Kopf gehörte zu einer Gruppe, welche einen von Eros gepeinigten Kentauren darstellte, einer Composition, von der sich eine Replik in capitolinischen Museum (n. 508) befindet. Doch ist die Ausführung besser und der Gesichtsausdruck des Kentauren weniger wild als an der letzteren. Ausserdem bringt der den Kopf umgebende Kranz aus Weinlaub, welcher an dem capitolinischen Exemplare fehlt, eine besondere Nüance in die Composition, indem er andeutet, dass der Kentaur der Macht des Eros unterlegen ist, nachdem er reichlich dem Tranke des Dionysos zugesprochen. Näheres unter n. 508, 509.

Nibby Museo Chiaramonti II 13. Pistolesi IV 52.

Links unten 119 (674) **Gruppe, Ganymedes vom Adler entführt.**

Eine schlecht gearbeitete und falsch restaurierte *Marmorcopie* nach einem Bronzeoriginale des Leochares. *Näheres unter* n. 398.

[illegible]

Clarac [illegible] pl. [illegible]
Overbeck [illegible]

Abtheilung [illegible]

Rechts [illegible] [illegible] [illegible]
des [illegible]

Die [illegible]
Der [illegible]
zu dem [illegible]
an dem [illegible]
eine [illegible]
den [illegible]
druck [illegible]
befand [illegible]
Mattei. [illegible]
Hadrian [illegible]

[illegible]
T. 105. [illegible]
n. 14. [illegible]

Rechts 121 [illegible] Fragment einer Gruppe [illegible]
und Hygiea.

[illegible]

Die Gruppe [illegible]
pios, der [illegible]

Clarac IV [illegible]

Abtheilung XXIX.

Rechts oben 122 [illegible] **Herakleskopf.**

Nach einer Angabe aus dem Garten Aldobrandini, nach einer anderen aus der Villa Bonelli vor Porta Portese. Ergänzt die Nase.

Der schöne jugendliche Kopf, der mit einer Binde und einem aus dem Zweige einer Weisspappel gewundenen *Kranze geschmückt* ist, giebt nach seiner ganzen Form

gebung und nach seinem schwärmerischen Ausdrucke jeden Falls einen von der zweiten attischen Schule gestalteten Typus wieder. Da er eine besonders nahe Verwandtschaft mit den Köpfen zeigt, welche sich von den von Skopas gearbeiteten Giebelskulpturen des Tempels der Athena Alea zu Tegea erhalten haben, so hat man ihn mit grosser Wahrscheinlichkeit auf ein Original desselben Meisters zurückgeführt, etwa auf die Heraklesstatue des Skopas, die im Gymnasium von Sikyon stand. Wir werden demselben Typus noch in zwei besser ausgeführten Wiederholungen n. 414 und n. 598[a] begegnen.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 43. Pistolesi IV 55. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 284 n. 41. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 194 n. 4. Über den Typus: Jahrbuch d. arch. Instituts I (1886) p. 54—56. Roscher Lexikon d. griech. und röm. Mythologie I p. 2166—2167. Röm. Mittheilungen IV p. 189 ff.

Rechts unten 123 (698) **Kopf des Cicero** (?).

Gefunden in Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt die Nasenspitze, das r. Ohr, das l. zum grössten Theile, der Hals, die Büste.

Die geläufige Benennung gründet sich auf die Ähnlichkeit dieses Kopfes mit zwei inschriftlich bezeichneten Büsten, von denen sich die eine in Madrid, die andere in London befindet. Doch darf man sie nicht mehr als gesichert betrachten, seitdem die Beziehung der beiden Büsten auf Cicero in Frage gestellt worden ist. Ein hervorragender Epigraphiker hat die Echtheit der an dem Londoner Exemplare angebrachten Inschrift bezweifelt. Hinsichtlich des Madrider Exemplares hat es sich ergeben, dass der Kopf nicht zu der inschriftlich bezeichneten Büste gehört, und es ist sogar der Verdacht geäussert worden, dass der Kopf eine moderne Arbeit sei. Trotz alledem lässt es sich nicht läugnen, das dieses Porträt vortrefflich zu dem Bilde stimmt, welches wir uns von Cicero nach seinen Schriften wie nach der geschichtlichen *Überlieferung* zu machen haben. Wir erkennen darin *ntelligenz, feine* Bildung und ein liebenswürdiges

Naturell, dabei aber Mangel an Energie und einen nervösen Zug. Jedenfalls deutet der physiognomische Typus wie der Stil auf die Zeit des Cicero und lässt der Umstand, dass mehrere Wiederholungen dieses Porträts erhalten sind, darauf schliessen, dass wir es mit einem berühmten Manne zu thun haben. Vgl. n. 489.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XI p. 137; II 1 Vorwort p. VI. Ueber die Londoner Büste: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 429 n. 1. Vgl. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1326. Über die Madrider: Bernoulli a. a. O. I T. X p. 135—136. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 235.

Rechts unten 124 (702) Schöner **Kopf des Antoninus Pius.**

Gefunden in Ostia. Ergänzt die Nase.

Guattani monumenti antichi inediti 1805 T. XIV p. 69 ff.

125 (704) **Statuette des Odysseus.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der l. Schulter, beide Arme, der Becher, die r. Ferse, der vordere Theil des l. Fusses.

Die Statuette gehörte zu einer Gruppe, welche sich durch ein im kapitolinischen Museum befindliches Marmorwerk (n. 406) vervollständigen lässt. Odysseus ist dargestellt, wie er sich vorsichtig dem Polyphemos nähert, um demselben den ersten Becher süssen Weines anzubieten. Er fasst dabei den Kyklopen scharf ins Auge und hält, während er das l. Bein vorsetzt, das r. leicht nach auswärts gebogen, um, falls es die Situation verlangt, sofort nach rechts umschwenken zu können. Das feine, stark durchfurchte Gesicht vergegenwärtigt vortrefflich die Eigenschaften des Helden, der Vieles erduldet hat, aber aus allen Schwierigkeiten einen Ausweg zu finden weiss. Die Locken des Haupt- und Barthaares scheinen von Wind und Wetter durcheinander geworfen. Die spitze Mütze sitzt nicht wie bei Hephaistos (vgl. n. 90) leicht und gerade auf dem Haupte, sondern ist in schräger Richtung fest auf den Schädel aufgedrückt, wie es dem vom Sturme umbrausten Seemanne geziemt. Die Ergänzung der Arme *scheint falsch.* Wir kennen eine aus Volterra stammende

Aschenurne und mehrere Thonlampen, deren Reliefs Odysseus darstellen, wie er dem Polyphemos den Becher darbietet, und augenscheinlich auf dasselbe Original zurückgehen wie die statuarischen Wiederholungen (Fig. 5). Odysseus hält hier mit beiden Händen einen sehr umfangreichen Becher. Vermuthlich ist unsere Statuette in ähnlicher Weise zu restaurieren. Jeden Falls dürfen wir annehmen, dass das Trinkgefäss, dessen Inhalt den riesigen

Fig. 5.

Kyklopen zu Falle brachte, grössere Dimensionen hatte, als sie ihm vom modernen Ergänzer gegeben sind. Da die etruskische Urne, deren Reliefs die Existenz der statuarischen Gruppe voraussetzen, im 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet ist, so giebt sie uns für die Erfindung der Originalcomposition eine wenn auch nur annähernde, untere Zeitgrenze.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. O. p. 423 ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1036 Fig. 1249, p. 1038 *Fig. 1251. Die Urne*: Brunn i rilievi delle urne etrusche I T. 86, *2 p. 114.*

Links, in der Wand 126 (708). **Relieffragment, ein Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Die Figur ist wichtig für die Ergänzung zweier in der Gallerie der Kandelaber befindlichen Statuetten (n. 370).

Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N. 4 p. 332. Vgl. Heydemann Pariser Antiken (12. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 71 n. 20.

Museo Pio-Clementino.

Das Belvedere.

Erster Raum.

In der Mitte:

127 (3) **Torso des Herakles,** bekannt unter dem Namen des **Torso von Belvedere.**

Die geläufige Angabe, dass er unter Julius II. auf dem Campo di Fiori, also im Bereiche des Theaters des Pompeius, gefunden und unter demselben Papste in den Vatikan gelangt sei, ist unrichtig (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XXIII 1888 p. 74—81). Der Torso befand sich noch unter Clemens VII. (1523—1534) im Besitze der Colonna und wurde erst von diesem Papste im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 29, p. 53).

Die auf dem Felsensitze angebrachte Inschrift macht als Bildhauer den Athener Apollonios, Sohn des Nestor, namhaft. Da die in ihr angewendeten Buchstabenformen lange Zeit, nämlich während des ganzen letzten Jahrhunderts der Republik und noch zu Anfang der Kaiserzeit im Gebrauche waren und der Name Apollonios sehr häufig vorkommt, so müssen wir es unentschieden lassen, ob der Bildhauer unserer Statue identisch ist mit dem gleichnamigen Künstler, welcher, nachdem der kapitolinische Jupitertempel 84 v. Chr. abgebrannt war, für den 69 geweihten Neubau das Götterbild aus Gold und Elfenbein gearbeitet zu haben scheint. Über die Weise, wie der Torso zu ergänzen sei, sind die verschiedensten Vermuthungen aufgestellt worden. Man hat angenommen, *ess an der l. Seite* des Herakles eine Geliebte desselben,

Hebe, Jole oder Auge, gestanden habe, zu welcher der Held emporblicke. Doch ist die Unmöglichkeit, die Figur mit einer anderen zu gruppieren, durch die Versuche moderner Bildhauer nachgewiesen. Andere Gelehrte vermuthen, der Held habe, wie der Herakles Epitrapezios des Lysippos, in der Linken die Keule, in der Rechten einen Becher gehalten oder sich mit beiden Händen auf eine lange Keule oder einen Stab oder mit dem Haupte auf die Rechte, mit der Linken auf die Keule gestützt. Aber allen diesen Ergänzungsversuchen widerspricht die Bewegung des Thorax, der um das Rückgrat stark nach der r. Seite gedreht und vorwärts gebeugt ist, eine Bewegung, welche bei einer ausruhenden oder in einer einigermassen ruhigen Haltung dargestellten Figur in hohem Grade gezwungen sein würde. Am Besten stimmt zu dem erhaltenen Thatbestande die Vermuthung, dass Herakles zur Feier seiner Siege die Kithara spielend und singend dargestellt gewesen sei. Man hätte dann anzunehmen, dass die Figur eine grosse Kithara auf den l. Schenkel stützte, wobei der über diesen Schenkel fallende Zipfel des Löwenfelles als Unterlage diente, dass die l. Hand das äussere Horn des Instrumentes fasste oder auf dem Stege desselben ruhte und die R. in die Saiten griff, während der Kopf mit zum Singen geöffnetem Munde nach oben gerichtet war. Die schwungvolle Bewegung des Thorax würde sich dann aus der Begeisterung erklären, mit welcher der Held seinem Spiele obliegt. Die am l. Schenkel sichtbaren Ansatzspuren rühren offenbar von der daselbst angelehnten Keule her.

Der Torso von Belvedere gehört zu den bedeutendsten Denkmälern, welche die spätgriechische Kunst hinterlassen hat. Allerdings zeigt er nicht mehr die grossartig ideale Auffassung und die von frischem Leben sprühende Ausführung, die wir an den Werken aus der Blüthezeit bewundern. Aber Apollonios war mit Erfolg bestrebt, den Mangel an genialer Gestaltungskraft durch eingehendes Studium zu ersetzen. Die Behandlung des Nackten *an seiner Figur* bekundet durchweg eine gründliche

Kenntniss des menschlichen Körpers und die Fähigkeit, denselben in fein berechneter Weise wiederzugeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 10. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II[3] p. 375—378, p. 387—390. Die Vermuthung, dass Herakles die Kithara spielend dargestellt sei, ist in der Archäol. Zeitung XXV (1867) p. 126—128 begründet. Der weiteren bei Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 343 und bei Friederichs-Wolters n. 1431 angeführten Litteratur sind noch Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 108 Fig. 114, Hasse Wiederherstellung antiker Bildwerke 2. Heft (Breslau 1887) T. V—VII p. 11 ff. und Roscher Lexikon I p. 2181—2182 beizufügen.

An der Wand gegenüber dem Fenster:

128 (2) **Peperinsarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus.**

Gefunden in dem an der Via Appia gelegenen Familiengrabe der Scipionen, welches 1780 in der Vigna Sassi entdeckt wurde. Ergänzt die l. Hälfte des Deckels.

Lucius Cornelius Scipio, dessen Leichnam in diesem Sarkophage beigesetzt war, bekleidete im J. 298 v. Chr. das Consulat und trug drei Jahre später bei Sentinum als Befehlshaber der Reserve wesentlich zu dem Siege bei, den die Römer über die mit den Etruskern und Galliern verbündeten Samniter davontrugen. Der Sarkophag hat die Form eines in seiner seitlichen Ausdehnung verlängerten Altares. Der durch den dorischen Stil bestimmte Fries des Behälters besteht aus Triglyphen und mit Rosetten verzierten Metopen; darüber zieht sich ein Gesims von Zahnschnitten hin. Den Deckel schmückt ein Rundstab, an dessen beiden Enden ionische Voluten aus einem Blätterschema herauswachsen. Höchst bezeichnend für den Charakter des damaligen Römerthumes ist die auf dem Behälter angebrachte Inschrift, deren Latein sich stark von der Sprache des Caesar und Cicero unterscheidet. Sie ist in dem altnationalen saturnischen Versmasse abgefasst und lautet nach Mommsens Übersetzung wie folgt:

Cornelius Lucius — Scipio Barbatus
Gnaivod patre gnatus — fortis vir sapiensque,

Dess Wohlgestalt war seiner — Tugend angemessen,
Der Consul, Censor war bei — euch wie auch Aedilis.
Taurasia, Cisauna — nahm er ein in Samnium,
Bezwingt Lucanien ganz und — führet weg die Geisseln.

Die Litteratur im Corpus inscr. lat. I p. 16 (cf. p. 12) n. 29, 30 und VI p. 282 n. 1284, 1285. Vgl. unsere Nachträge.

An den benachbraten Wänden sind die anderen im Grabe der Scipionen gefundenen Inschriften eingemauert.

Aus demselben Grabe stammt auch der aus Peperin gearbeitete, lorbeerbekränzte Porträtkopf (ergänzt die Nase und die Büste), der auf dem Sarkophage aufgestellt ist. Da das Gesicht einen unrömischen Charakter zeigt und der Lorbeerkranz auf einen Dichter passen würde, so hat man vermuthet, der Kopf habe zu der Statue gehört, welche dem aus Calabrien gebürtigen Dichter Quintus Ennius in dem Grabmale der Scipionen errichtet worden sei. Doch ist die historische Thatsächlichkeit dieser dem Ennius erwiesenen Ehre nach der Fassung der Berichte, die darüber vorliegen, nicht über allen Zweifel erhaben. Ausserdem macht die einzige Angabe, welche über das Material jener Statue Aufschluss giebt, Marmor, nicht Peperin, namhaft.

Visconti opere varie I 7 p. 62. Vgl. Venuti descrizione delle antichità di Roma ed. Piale II p. 7. Bernoulli römische Ikonographie I p. 34. Über das Material der Enniusstatue: Cicero pro Archia 9.

Zweiter Raum.

129 (5) Schön gearbeiteter **Torso eines Jägers.**

Gefunden vor Porta Portese, vormals im Pal. Pighini auf Piazza Farnese.

Vgl. n. 2.
Pistolesi IV 87.

130 (7) **Der untere Theil eines weiblichen Sitzbildes.**

Die auf der Vorderseite des Sessels angebrachten Stützen sind figürlich durchgebildet, und zwar hat die l. *Stütze die Form* eines Eros, von dem unter dem vorn

herabhängenden Gewandzipfel der Oberkörper von der Mitte der Oberschenkel aufwärts erhalten ist. Von der die r. Stütze bildenden Figur hat sich nur das Postament mit den Füssen erhalten. Nach dem Abstande der Sessellehne von dem Postamente und nach Massgabe eines Reliefs, welches eine ähnliche weibliche Gestalt auf einem ähnlich verzierten Sessel sitzend darstellt, scheint diese Figur kein Eros, sondern ein alterthümliches, mit einem hohen Kopfaufsatze (modius) bekröntes Aphroditeidol gewesen zu sein. Der Vorschlag, die sitzende Figur Concordia, das als Sesselstütze dienende Idol Venus Libitina zu benennen, ist unzureichend begründet.

Gerhard ges. akadem. Abhandlungen I T. 33, 3 p. 273, p. 276 n. 11, p. 368 n. 3.

Diesem Fragmente dient als Basis:

131 **Grabstein des Tiberius Octavius Diadumenus.**

Das Relief der Hauptseite giebt in decorativer Weise eine berühmte Figur des Polyklet wieder, nämlich den unter dem Namen des Diadumenos bekannten Jüngling, der sich eine Binde um das Haupt legt. Die Wahl dieses Gegenstandes ist offenbar dadurch veranlasst, dass der Mann, dem der Grabstein gesetzt war, das Cognomen Diadumenus führte. Die Inschrift AD PINVM, die auf der rechten, und der Pinienbaum, der auf der linken Nebenseite angebracht ist, bezeichnen die Gegend, in der Diadumenus wohnte, eine Gegend, die nach einer daselbst befindlichen Pinie benannt war.

C. I. L. VI 2 n. 10035. Vgl. Bull. della comm. arch. comunale XV (1887) p. 117.

In der Mitte des Raumes:

132 (3) **Grosse Schale aus phrygischem Marmor** (paonazetto).

Gefunden unter Pius VI. in der Valle dell' Inferno (*nordwestlich* von Monte Mario), vormals in den *Appartamenti Borgia*.

Ob der Fuss antik ist, scheint fraglich. Sicher gehört er nicht zum Behälter.

Pistolesi III 20 p. 64.

Auf dem vor diesem Gemache angebrachten Balcon, von dem der benachbarte Theil des Vatikans den Namen des Belvedere erhalten hat, ist aufgestellt:

133 Eine antike Windrose.

Gefunden 1779 im Garten der Mönche vom Berge Libanon (bei S. Pietro in Vincoli).

Sie besteht aus einem zwölfeckigen Marmorblocke, auf dessen horizontaler Fläche die lateinischen Namen der vier Himmelsgegenden und auf dessen zwölf vertikalen Seitenflächen die griechischen wie die lateinischen Namen der Winde eingemeisselt sind. Die Stange der Windfahne war in der Mitte der horizontalen Fläche eingelassen.

Corpus inscr. lat. III n. 6180. Vgl. Hermes XX (1885) p. 623.

Sala di Meleagro.

134 (10) Statue des Meleagros.

Die Angabe des ältesten Gewährsmannes Aldroandi bei Mauro le antichità della città di Roma p. 163, dass die Statue auf dem Janiculus bei Porta Portese gefunden sei, verdient mehr Glauben als die Berichte des Flaminio Vacca (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1881 p. 79 n. 85) und des Bartoli (bei Fea Misc. I p. CCXLIX n. 97), welche als Fundort die Umgegend des unter dem Namen der »Trofei di Mario« bekannten Wasserkastelles (auf der gegenwärtigen Piazza Vittorio Emanuele) angeben. Sie gehörte um die Mitte des 16. Jahrhunderts dem Leibarzte Pauls III., Francesco Fusconi aus Norcia, und stand in dessen Hause, dem nachmaligen Pal. Pighini, auf Piazza Farnese. Unter Clemens XIV. wurde sie für den Vatikan erworben. Ergänzt die Nasenspitze des Meleagros und die Ohren des Hundes.

Wiederholungen der Figur (z. B. n. 895), an denen das Attribut theilweise erhalten ist, beweisen, dass sich der Jüngling mit der L. leicht auf einen Jagdspiess stützte. *Dieser Spiess*, der an unserer Statue, wie sich aus de

in der Plinthe angebrachten Bohrloche ergiebt, nicht aus Marmor, sondern aus Bronze oder Holz gearbeitet war, diente zugleich dazu, den leeren Raum zwischen dem l. Arme und dem Leibe in angemessener Weise zu unterbrechen. Der schlanke Körper und die bewegliche Stellung lassen deutlich den behenden Jäger erkennen. Die Weise, wie der Kopf zur Seite gewendet ist, und der den Mund umspielende Zug der Verachtung bekunden ein trotziges Selbstgefühl, dem man es anmerkt, dass es leicht in furchtbaren Jähzorn ausbrechen kann. Das leidenschaftliche Temperament des Helden findet einen Reflex in der Anordnung der Chlamys, die, um den l. Oberarm geschlungen, vom Winde zur Seite gepeitscht wird. Die Anlage der Figur deutet auf ein Bronzeoriginal. Bei einem solchen waren der Eberkopf, welcher an der Marmorstatue dem flatternden Ende der Chlamys, der Stamm, der dem r. Beine festen Halt giebt, und die den Eberkopf mit dem l. Oberschenkel verbindende Stütze überflüssig, und wir dürfen den Eberkopf mit um so grösserer Sicherheit dem Originale absprechen, als er durch seine anspruchsvolle Ausführung die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur abzieht. Ebensowenig kann der der Marmorcopie beigegebene Hund, welcher eine ganz verkümmerte Bildung zeigt, von dem Künstler entworfen sein, der die Jünglingsgestalt in so meisterhafter Weise anzuordnen und zu charakterisieren verstand. Gewiss machte die Figur ohne all dies störende Beiwerk einen ungleich klareren und lebendigeren Eindruck. Es ist vermuthet worden, dass das Original der Jäger (venator) gewesen sei, den Plinius (n. h. 34, 66) unter den Werken des Euthykrates, Sohnes und Schülers des Lysippos, anführt. Doch stösst diese Vermuthung auf die Schwierigkeit, dass es nach dem Sprachgebrauche des Plinius näher liegt, das Substantiv venator an jener Stelle als Apposition zu dem vorhergehenden Namen Alexander zu fassen und somit in dem Werke des Euthykrates eine Statue zu erkennen, welche *den grossen* Alexander jagend darstellte. Ausserdem zeigt *unsere Figur nichts* von der dem Lysippos eigenthüm-

lichen Kunstweise. Hingegen stimmt der Kopf zwar nicht in allen aber in mehreren bezeichnenden Formen mit Typen des Skopas überein, nämlich mit den Köpfen, welche sich von den Giebelgruppen des Tempels der Athena Alea zu Tegea erhalten haben. Hiernach scheint das Original des Meleagros ein Werk des Skopas oder eines ihm nahe stehenden, in Bronze arbeitenden Künstlers gewesen zu sein. Eine vortreffliche Wiederholung des Kopfes ist neuerdings in der Villa Medici nachgewiesen worden.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 95. Visconti Mus. Pio-Cl. II 34; opere varie IV p. 341 n. 117. Ann. dell' Inst. 1843 Tav. d'agg. H p. 258—259. Der Kopf: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 40, 1 p. 20, wo T. 40, 2 auch das in der Villa Medici befindliche Exemplar publiziert ist. Weiteres bei Overbeck Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 181—182 Anm. 192—195. Vgl. besonders Archäol. Zeitung XXIII (1865) p. 15. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 218 ff.

Darüber in der Wand:

135 (17) **Mummiusinschrift.**

Gefunden 1786 im Garten des vormals auf dem Caelius gelegenen Hospitals, wo sie in eine Mauer verbaut war.

Die Inschrift berichtet, dass Lucius Mummius, des Lucius Sohn, Consul, nach der Eroberung von Achaia und der Zerstörung von Korinth (146 v. Chr.) triumphierend nach Rom zurückkehrte und dem Hercules Victor diese Aedes und Bildsäule weihte, die er während des Krieges gelobt hatte. Da der Triumph des Mummius in das J. 145 v. Chr. fällt, so muss die Inschrift in diesem Jahre oder bald nachher abgefasst sein.

Corpus inscr. lat. I n. 541, VI 1 n. 331.

Cortile.

Die Beschreibung beginnt rechts vom Eingange und schreitet dann nach links vor.

136 (27) **Trapezophor.**

Zugleich mit seinem auf der anderen Seite des Ein-

ganges eingemauerten Gegenstück (Museumsnummer 98) gefunden in der Villa Negroni auf dem Viminal.

Dieses Exemplar und sein auf der anderen Seite des Einganges eingemauertes Gegenstück dienten als Stützen einer marmornen Tischplatte. Der Bildhauer hat es verstanden, den ganzen Reliefschmuck, und zwar nicht nur die als Träger verwendeten Greife und die im Felde angebrachten Geräthe, sondern auch die beiden in der Mitte dargestellten Satyrn, die mit lebhaften Geberden auf einen Mischkessel zulaufen und dabei mit der einen Hand nach einer von oben herabhängenden Traube greifen, dem tektonischen Prinzipe unterzuordnen. Die Bewegungen der beiden Figuren erscheinen streng symmetrisch und auch die Behandlung des Nackten zeigt einen von der Nachahmung der Natur abstrahierenden, gewissermassen ornamentalen Charakter.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 10. Millin gal. myth. pl. 55, 271. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 112, 485. Pistolesi IV 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 296 n. 46.

137 (28) Ovaler Sarkophag.

Gefunden 1777, als man den Grund für die neue Sacristei von S. Peter grub; er enthielt zwei Skelette.

Auf der Vorderseite zwei charaktervoll gearbeitete Löwenköpfe; unter jedem derselben ein Eros, welcher, einen Kantharos in der Hand, auf einem Panther sitzt. Der Raum zwischen den beiden Löwenköpfen ist durch einen Satyr und eine Maenade ausgefüllt, die tanzend sich einander nähern. Je zwei ähnliche Paare schmücken die jenseits der Löwenköpfe liegenden Theile des Ovals. Der Bilderschmuck zeigt nicht die verworrene Überladenheit, an welcher die meisten Sarkophagreliefs leiden, sondern eine klare Composition, die den Raum in harmonischer Weise mit anmuthigen, aus der älteren Kunst entnommenen Motiven füllt.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 29, 29a. Pistolesi IV 88. Millin gal. myth. pl. 63, 268. Vgl. Zoega de origine et usu obeliscorum p. *333 not.* 45 und in Welckers Zeitschrift p. 391 ff. Braun Ruinen *und Museen p. 296* n. 47.

138 (31) Sarkophag des Sextus Varius Marcellus.

Gefunden 1764 bei Velletri, 1772 von dem dortigen Stadtrathe dem Papste Clemens XIV. geschenkt.

Er ist nach der Inschrift gearbeitet für Sextus Varius Marcellus auf Anordnung seiner Gattin Julia Soaemias und seiner Kinder, zu denen der nachmalige Kaiser Elagabal gehörte. Die Inschrift macht in lateinischer und griechischer Sprache die von Marcellus bekleideten Ämter namhaft.

Corpus inscr. lat. X 1 n. 6569. Corpus inscr. graec. III n. 6627.

Gabinetto di Canova.

Da es interessant ist, mit den antiken Sculpturen Werke eines modernen Meisters zu vergleichen, welcher nach einer Periode der Ausartung wiederum den classischen Stil zur Geltung brachte, so mag der Besucher des Museums auf die drei in diesem Raume befindlichen Statuen Canovas (n. 139—141) einen Blick werfen. Sie wurden daselbst aufgestellt, als die Hauptstücke des Museums nach Paris gebracht worden waren und sich von dem Laokoon und dem vatikanischen Apoll nur Gipsabgüsse im Belvedere befanden.

139 (32) Perseus.

Der Held, der soeben die Medusa enthauptet hat, steht triumphierend da, in der gesenkten R. die Harpe, mit der er die Enthauptung vollzogen, in der vorgestreckten L. den Kopf des Ungeheuers.

Pistolesi IV 97. Vgl. Kotzebue Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom III (1805) p. 28.

140, 141 (33, 33A) Kreugas und Damoxenos.

Nach einem Berichte des Pausanias (VIII 40, 3) hatten zwei Faustkämpfer, der Epidamnier Kreugas und der Syrakusaner Damoxenos, bei den nemeischen Spielen lange Zeit gestritten, ohne dass einer des anderen Herr wurde. Als der Abend herannahte, verabredeten sie, um *eine Entscheidung* herbeizuführen, dass jeder von dem

anderen, ohne zu parieren, einen Schlag entgegennehmen solle. Kreugas führte gegen den Kopf des Damoxenos einen Schlag, der ohne erhebliche Wirkung blieb. Hierauf forderte Damoxenos seinen Gegner auf, den einen Arm emporzuheben, stiess, als dies geschehen war, mit den ausgestreckten Fingern der r. Hand gegen das durch jene Haltung des Armes scharf angespannte Bauchfell, durchbrach das letztere und riss die Eingeweide heraus. Kreugas starb auf der Stelle. Die Richter verwiesen den Damoxenos, weil er gegen die Kampfesregeln gefehlt, von dem Platze und erkannten dem Getödteten den Sieg zu. Canova hat die Individualitäten der beiden Gegner, der Überlieferung entsprechend, unterschieden, den Kopf des Kreugas edler gebildet, in dem des Damoxenos die Brutalität wohl mit zu grosser Schärfe hervorgehoben.

Pistolesi IV 91.

Der Vergleich mit den Werken antiker Plastik ist für diese drei Statuen des modernen Meisters entschieden ungünstig. Die Kunst der Diadochenzeit erstrebte öfters eine effektvolle Wirkung (vgl. z. B. n. 158), ist aber nie bis zu einer derartig theatralischen Auffassung vorgegangen, wie sie der Perseus Canovas zeigt. Man denkt angesichts dieser Statue unwillkürlich an einen italienischen Tenor, der eine Bravourarie vorträgt. Die Behandlung des Nackten erscheint lebloser als an selbst nur mittelmässig ausgeführten antiken Sculpturen. Bei den beiden Faustkämpfern erweckt die Muskulatur, deren übertriebener Ausdruck noch durch Berninische Einflüsse bestimmt scheint, nicht den Eindruck wahrer elastischer Kraft, wie z. B. am Apoxyomenos (n. 31), sondern erinnert an ausgestopfte Puppenbälge.

In der Halle:

142 (38) **Friesfragment aus lunensischem Marmor, Gigantomachie.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Pius VII. für den *Vatikan* erworben. Ergänzt der Kopf der Artemis, Stücke

an den Fackeln der anderen Göttin und allerlei unbedeutende Splitter.

Artemis zielt mit dem Bogen nach einem schlangenfüssigen Giganten, der mit jeder Hand zwei grosse Steine zum Wurfe gegen sie erhebt. Ihr Hund wirft sich auf den l. Oberschenkel des Giganten und wird dabei von der Schlange, in welche dieser Schenkel ausläuft, in den Nacken gebissen. Rechts schreitet eine Göttin matronalen Charakters, die in der Regel für Hekate erklärt wird, eine brennende Fackel in jeder Hand, gegen zwei vollständig menschlich gebildete Giganten vor, einen älteren bärtigen und einen jungen bartlosen, die eine höchst ausdrucksvolle Gruppe bilden. Der ältere Gigant ist auf das l. Knie zusammengesunken, giebt aber den Kampf noch nicht auf, sondern greift nach einem mächtigen Steinblocke, den sein jüngerer Gefährte heranschleppt. Die Landschaft ist durch Felsen und Eichbäume angedeutet in einer Weise, die sich besser als es sonst bei derartigen malerischen Zuthaten der Fall zu sein pflegt, mit den Gesetzen der Plastik verträgt. Das Relief gehört nach seinem Materiale wie nach dem Charakter der Ausführung der römischen Zeit an. Doch ist seine Composition durch ältere Motive bestimmt, welche zum Theil auch von den Künstlern des pergamenischen Frieses benutzt wurden, wie denn der Gegner der Artemis in der Anlage genau mit einem der Giganten übereinstimmt, welche auf jenem Friese gegen Zeus kämpfen.

Overbeck Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V 2[a]. Die ganze Litteratur bei Mayer die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst p. 364 n. 8, p. 385—386.

143 (42) Unbedeutende **Statue der Aphrodite** mit porträthaften Zügen.

Sie gehört zu den Statuen, die bereits Papst Julius II. im Garten des Belvedere aufstellen liess (Journal of hellenic studies VIII, 1887, p. 326—327. Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890, p. 13 ff.). Ergänzt an der Göttin die Nase wie der r. Zeige- und Mittelfinger.

Die Göttin, deren Figur aus derjenigen der knidischen *Aphrodite (vgl. n. 316)* abgeleitet ist, hielt in der L., wi

es scheint, einen Toilettengegenstand, beispielsweise ein Salbgefäss oder einen zum Auftragen der Schminke dienenden Pinsel. Ihr Kopf zeigt eine oberflächliche Ähnlichkeit mit dem durch Münzen bekannten Porträt der muthmasslichen Gattin des Severus Alexander, Sallustia Barbia Orbiana. Den neben ihr stehenden Eros darf man nach Massgabe ähnlicher Terracottengruppen und eines Gemmenbildes ergänzen: er wird mit der erhobenen R. der Göttin einen Spiegel vorgehalten haben. Nach der auf der Plinthe angebrachten Inschrift ist die Gruppe von einer gewissen Sallustia Helpidus der Venus Felix geweiht.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 52. Millin gal. myth. pl. 44, 187. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 101, 396a. Clarac IV pl. 609, 1349. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 269 n. 1. Die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 1, 782. Ähnliche Terracotten: Arch. Anzeiger 1849 p. 85, 1851 p. 29. Die Gemme: Friederichs kleinere Kunst p. 428 Anm.

144 (44) **Die Basis Casali.**

Gefunden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf dem Caelius in der nördlich von der Villa Casali gelegenen Vigna Millini. Ergänzt das ganze Stück, welches über dem oberen Ende der Reliefdarstellungen aufgesetzt ist.

Diese Basis, die nach der von einem Eichenkranz (corona civica?) umgebenen Inschrift einen von einem gewissen Tiberius Claudius Faventinus geweihten Gegenstand trug, verdient Beachtung, weil ihre Reliefs in ausführlicher Weise die Sage von der Gründung Roms in ihrem Zusammenhange mit dem troischen Mythos darstellen.

Inschriftseite: Venus und Mars auf dem Bette, gefesselt durch die List des Vulcan, der oberhalb des Kranzes dargestellt ist, auf das überraschte Liebespaar herabblickend; ihm gegenüber der Sonnengott, der das Paar verrathen, auf seinem Viergespann. — Rechte Seite, auf dem oberen Streifen: das Urtheil des Paris; auf den beiden unteren Streifen: zwei Kampfscenen, welche sich *nicht mit Bestimmtheit* erklären lassen und wohl nur im

Allgemeinen auf den durch das Urtheil des Paris veranlassten trojanischen Krieg hinweisen sollen. — Linke Seite, oben: die Schleifung des Hektor; auf den beiden unteren Streifen: ein Zug, der, wie es scheint, das Leichenbegängniss des Hektor veranschaulichen soll. — Rückseite, auf dem obersten Streifen: Mars nähert sich leisen Schrittes der schlafenden Rhea Silvia; neben der letzteren der Tiber. Zweiter Streifen: Rhea Silvia, die durch Mars Mutter geworden ist, sitzt da, die Zwillinge in den Armen und blickt empor, gleich als ob sie von den Himmlischen Hülfe in ihrer Noth erwarte; zwei Hirten treten an sie heran, vielleicht Kundschafter des Amulius; links der Tiber. Dritter Streifen: die Zwillinge werden von zwei Dienern des Amulius, deren Bewegungen das Mitleiden auszudrücken scheinen, das sie für die Kleinen empfinden, am Ufer des Tiber ausgesetzt; ihr Vater Mars, welcher ein Tropäon über der l. Schulter trägt, ist als Schutzgott gegenwärtig; darüber der Tiber und eine liegende Figur, welche bald auf die Personification des Mons Palatinus, bald auf den daselbst wohnhaften Faustulus gedeutet wird. Unterster Streifen: die Zwillinge werden von der Wölfin gesäugt; zwei Hirten, von denen der eine nur Faustulus sein kann, betrachten erstaunt das wunderbare Schauspiel.

Der von Claudius Faventinus geweihte Gegenstand kann eine Bronzefigur des Mars oder der Venus oder eine Mars und Venus darstellende Gruppe gewesen sein. Jeden Falls wird er deutlich gemacht haben, zu Ehren welcher Gottheit die Weihung erfolgte, worüber die Inschrift der Basis keinen Aufschluss giebt.

Dem Versuche, Claudius Faventinus mit dem gleichnamigen Centurio zu identifizieren, welcher 69 n. Chr. die Mannschaft der misenischen Flotte zum Abfalle von Vitellius bestimmte, widersprechen die schlechte Ausführung der Reliefs, die Thatsache, dass an den in grösseren Dimensionen ausgeführten Figuren die Pupillen eingeritzt sind, und die Buchstabenformen der Weih-*inschrift. Vielmehr* ist diese Basis nach dem Charakter

des Reliefs wie der Inschrift der späteren Kaiserzeit zuzuschreiben.

Pistolesi IV 96. Wieseler die Ara Casali (Göttingen 1844). Overbeck Kunstmythologie III p. 129 H; Atlas X 18. Vgl. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 126. Friederichs-Wolters n. 2141.

145 (49) **Sarkophag, Achilleus und Penthesileia.**

Der schon zu Lebzeiten des Malers Giulio Romano (1492—1546) bekannte Sarkophag befand sich mindestens bis zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in der Villa Papa Giulio vor Porta del Popolo. Ergänzt mancherlei stark vom Grunde abstehende Theile.

Die verworrene Composition der Hauptseite stellt die Schlacht dar, welche vor Troja zwischen den Achäern und Amazonen Statt fand. In der Mitte sieht man Achill die verwundete Penthesileia umfassend. Beider Köpfe sind Porträts der in dem Sarkophage beigesetzten Personen. Die Haartracht der Frau ist die während der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. übliche; sie bildet einen auffälligen Gegensatz zu den mythologischen Motiven. Das Relief der l. Schmalseite bezieht sich auf die Ankunft der Penthesileia in Troja: ein phrygisch gekleideter Trojaner kniet vor einer Amazone, die in aufrechter Haltung, die L. auf ihren Speer gestützt, dasteht, und berührt, flehend, mit der R. deren Knie.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. XXXIX 92 p. 113.

Gabinetto dell' Antinoo.

146 (53) **Statue des Hermes.**

Gefunden 1543 ausserhalb der Stadt in einem unweit der Engelsburg gelegenen Garten und von Paul III. im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34).

Diese unter dem Namen des Antinoos vom Belvedere bekannte Statue ist bereits im Alterthum einmal restauriert worden — eine Restauration, von welcher vier Zehen des r. Fusses herrühren. Als die Statue entdeckt wurde, waren beide Beine unten über den Knöcheln, das r. oben *unter dem Gesäss*, das l. oben unter dem Knie abgebrochen,

Um einen scheinbar ununterbrochenen Zusammenhang zwischen dem r. Beine und dem zugehörigen Fusse zu erzielen, hat der moderne Ergänzer die beiden Bruchstellen abgeglättet, das Bein an der unteren Aussenseite verdünnt und es in dieser Weise auf den Fuss gesetzt. In Folge dessen erscheint das Bein unten zu weit nach einwärts gebogen und die Knöchelpartie verkrüppelt. Bei jener Überarbeitung können auch Reste von Fussflügeln entfernt worden sein.

Wie sich aus anderen im Wesentlichen übereinstimmenden und besser erhaltenen Wiederholungen ergiebt, stellt die Statue Hermes dar. Der Gott, dessen jugendlicher Körper gymnastisch durchgebildet erscheint, steht ausruhend da; das feine Gesicht zeigt einen etwas melancholischen Ausdruck; die Linke senkte den Caduceus; Bruchstellen, welche an der r. Hüfte und an der Rückseite der l. Wade sichtbar sind, beweisen, dass die Rechte leicht an die Hüfte gestützt war und das Gewand bis zur l. Wade herabreichte. Der am r. Beine angebrachte Palmenstamm, von dem es jedoch fraglich ist, ob wir ihn am Originale vorauszusetzen haben, bezeichnet den Gott als Vorsteher gymnastischer Übungen, als Hermes Enagonios, wie denn siegreiche Athleten nicht ausschliesslich Kränze, sondern vielfach auch Palmenzweige als Preise erhielten. Dass die Statue auf ein hellenisches Original zurückgeht, ergiebt sich daraus, dass sich Wiederholungen derselben auf griechischem Boden gefunden haben, und zwar wird dieses Original nach der Behandlung der Formen überhaupt wie im Besonderen nach der rauh gelassenen Oberfläche der Chlamys und den durch kreisförmige Einschnitte umrissenen Brustwarzen eine Bronzefigur gewesen sein. Der Kopf scheint eine durch lysippische Einflüsse (vgl. n. 31) bestimmte Weiterentwickelung eines attischen Typus, den wir z. B. durch den zu Olympia gefundenen Hermes des Praxiteles kennen.

De Rossi raccolta di statue T. 3. Visconti Mus. Pio-Cl. I 7 (vgl. opere varie IV p. 55, p. 350 n. 129). Müller-Wieseler Denkm. d. alten *Kunst II T. 28, 307.* Dietrichson Antinoos pl. III 8 p. 114,

p. 181 n. 16. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 675 Fig. 737. Die übrige Litteratur über diese Statue und ihre bedeutenderen Repliken bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1218—1220. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 35. Die Repliken sind zusammengestellt in den Mittheilungen des arch. Instituts in Athen III (1878) p. 100—103.

147 (55) **Relief, Festzug zu Ehren der Isis.**

Vormals in Palazzo Mattei, unter Pius VII. im Vatikan aufgestellt. Ergänzt an der ersten Figur von rechts der obere Theil der Lotosblume und der Kopf der Uraiosschlange, an des zweiten der r. Arm und die äussere Hälfte der Rolle.

Voran schreitet eine Priesterin der Isis, über der Stirn eine Lotosblume, in der R. einen Eimer (situla); um ihren l. Vorderarm ist eine Uraiosschlange gewunden, ein Reptil, welches im Kultus der ägyptischen Göttin eine hervorragende Rolle spielte. Der Priesterin folgt der Bewahrer der heiligen Bücher (Hierogrammateus), das glatt rasierte Haupt mit zwei Sperberfedern geschmückt, mit beiden Händen eine halb geöffnete Rolle vor sich haltend, dann der Prophet mit dem heiligen Wassergefässe, schliesslich eine Opferdienerin, mit der R. die Isisklapper (seistron) rührend, in der L. einen Schöpflöffel (capeduncula). Die Ausführung ist korrekt und bekundet ein offenbar absichtliches Streben nach strenger Formengebung.

S. Bartoli admiranda T. 14. Montfaucon l'antiquité expliquée II 2 pl. CXVI 1 p. 286. Monumenta Matthaeiana III T. 26, 2 p 49. Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. II.

148 (56) **Statue des Priapos.**

Gefunden unweit der Torre della Chiaruccia (bei Civita vecchia) unter den Ruinen von Castrum novum, unter Pius VI. im Vatikan aufgestellt. Ergänzt die Nase, Stücke am Weinkranze, die vordere Hälfte des r. Unterarms, zwei Feigen und die darunter liegenden Blätter in dem Fruchtschurze.

Priapos hält, als Gott der Fruchtbarkeit, in dem Schurze seines Chitons einen Haufen von Früchten. Da er zu den Gottheiten gehörte, welche die Hellenen, als sie die kleinasiatische Küste besiedelten, von der daselbst seesshaften

Bevölkerung annahmen, so zeigen alle bekannten Typen des Priapos einen mehr oder minder orientalischen Charakter. Dieser Charakter äussert sich an der vatikanischen Statue in dem langärmeligen Chiton, dem weichlichen Ausdrucke des Gesichtes, dem Schnurrbart, dessen Enden künstlich gesteift und emporgedreht scheinen, und in der Bildung des Mundes, die geradezu an semitische Physiognomien erinnert.

Visconti Museo Pio-Cl. I 50. Millin gal. myth. pl. 91, 288. Hirt Götter und Heroen T. XXXIX 336. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 129, 596. Clarac IV pl. 734, 1773. Über die Typen des Priap: Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1855 p. 235 ff. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande XXVII (1859) p. 45 ff. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich I p. 88 ff.

In der Halle:

149 (61) Sarkophag, Nereiden.

Gefunden bei Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt unbedeutende Splitter.

Vier Nereiden, von denen jede ein Waffenstück hält, reiten auf Delphinen in dem plastisch ausgedrückten Meere. Als die Grundlage dieses und anderer ähnlicher Sarkophagreliefs dürfen wir eine Gruppe des Skopas betrachten, welche Thetis und die Nereiden darstellte, wie sie dem Achill die von Hephaistos geschmiedeten Waffen überbringen. Die plastischen Motive wurden von der Malerei weiterentwickelt und diese malerischen Umbildungen häufig von den Sarkophagarbeitern reproduziert. Ein derartiger Bilderschmuck, auf einem Sarkophage angebracht, sollte offenbar die in dem letzteren beigesetzte Person, die vermuthlich eine militärische Laufbahn zurückgelegt hatte, als dem Achill ebenbürtig bezeichnen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 20. Pistolesi IV 110. Vgl. Riccy dell'antico pago Lemonio p. 131 n. 84. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke p. 438 n. 75. Ann. dell' Inst. 1860 p. 403—404. Heydemann Nereiden mit den Waffen des Achill (Halle 1879) Abschnitt A, Marmorwerke n. 2.

Auf diesem Sarkophage steht:

150 **Fragment einer Gruppe.**

Unter Clemens XIV. zu Palestrina (Praeneste) gefunden.

Erhalten ist der untere Theil einer jugendlichen Frauengestalt, welche, den Oberkörper etwas nach l. wendend, in anmuthig lässiger Haltung auf dem Rücken eines Seepferdes sitzt. Zwei kleine Füsse, die auf dem den Nacken des Thieres bedeckenden Gewande aufsetzen, beweisen, dass die Figur von einem ihr zugewendeten Eros begleitet war. Das Wasser, in dem sich das Seepferd bewegt, ist plastisch ausgedrückt und belebt durch einen Delphin, der einen Polypen, und einen andern Fisch, der einen kleinen, nicht deutlich erkennbaren Gegenstand verschlingt. Der Restaurator hat das abgebrochene Schwanzende des Seepferdes an einer falschen Stelle angesetzt. Ein auf der Plinthe aufliegendes Stück der Schwanzwindung beweist, dass der Schwanz ursprünglich eine und zwar eine umfangreichere Windung mehr hatte, welche das nöthige Gleichgewicht zu dem Vorderkörper des Thieres herstellte und zugleich den oberhalb der Plinthe vorhandenen Raum in angemessener Weise füllte. Ein besonderer Reiz der anmuthigen Composition beruht auf den mannigfaltigen Bewegungsaxen, welche der Künstler den Figuren gegeben hat. Die ebenso feine wie lebensvolle Ausführung nöthigt uns, in dieser Gruppe eine griechische Originalarbeit zu erkennen, die nach der malerischen Weise, in der auf der Plinthe die Natur vergegenwärtigt ist, der hellenistischen Zeit anzugehören scheint. Die mangelhafte Erhaltung und der Umstand, dass wir nicht wissen, ob die Gruppe ein in sich abgeschlossenes Werk war oder ein Gegenstück hatte oder zu einem grösseren Sculpturencyclus gehörte, erschweren die Beurtheilung der ursprünglichen Motive wie die Deutung. Angenommen, dass die Gruppe ein vollständiges Ganze bildete, könnte man an Aphrodite denken, die, begleitet von Eros, das Meer durchreitet, *oder an Galateia*, die vom Meere aus nach dem in die

verliebten Polyphem emporblickt (vgl. n. 803). Wenn dagegen die Gruppe zu einer oder mehreren anderen Sculpturen in Beziehung stand, so würde das Mädchen einfach als Nereide aufzufassen sein.

Römische Mittheilungen des arch. Instituts III (1888) T. II p. 69—75.

Am Eingange zu der Sala degli animali:

151, 152 (64, 65) **Zwei molossische Hunde.**

Der eine (64) vormals im Palazzo Pighini (auf Piazza Farnese), der andere (65) gefunden bei der unweit Civita vecchia gelegenen Torre della Chiaruccia, beide stark restauriert (vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 265 not. 1). Ergänzt an beiden Hunden Stücke der Ohren, die Kinnladen, die Vorderbeine, beinah das ganze l. Hinterbein, die Plinthe, an n. 64 ausserdem der r. hintere Unterschenkel mit dem darauf liegenden Stücke des Schwanzes, an n. 65 das r. Hinterbein und der Schwanz.

Dieser Typus muss im Alterthum hochberühmt gewesen sein; denn wir kennen von ihm mehrere Wiederholungen, die hinsichtlich der Ausführung zum Theil den vatikanischen Exemplaren überlegen sind. Das gewaltige Thier sitzt da und blickt mit dem Ausdruck der gespanntesten Aufmerksamkeit in den gutmüthigen Augen sei es zu seinem Herrn, sei es zu einer anderen ihm bekannten Person empor. Die geöffnete Schnauze und der mächtig gehobene Brustkorb deuten an, dass sich der Hund, bevor er sich gesetzt, weidlich getummelt hat, die Weise, in der er dasitzt, dass er baldigst aus der Ruhe wiederum zur Bewegung übergehen wird. Die Erfindung dieses Typus darf mit grösster Wahrscheinlichkeit um die Zeit Alexanders des Grossen angenommen werden. Die naturwahre Charakteristik der Oberfläche und im Besonderen die der Wirklichkeit entsprechende Behandlung der Haare ist in der älteren Kunst ohne Analogie. Anderer Seits aber bekunden diese Figuren eine grossartige Auffassung des physischen Organismus, wie sie in der späteren Entwickelung kaum ihres Gleichen finden dürfte. *Nun war der grösste* Bildhauer der Alexanderepoche, Ly-

sippos, gerade als Bildner von Hunden berühmt (Plin. n. h. 34, 63). Es fragt sich somit, ob wir nicht ihn als den Erfinder der Originalfigur zu betrachten haben. Die Charakteristik stimmt vollständig mit lysippischer Kunstweise und das Gleiche gilt für die Art, in welcher der künstlerisch dargestellte Moment auf die vorhergehende wie die nachfolgende Bewegung hindeutet. Vgl. n. 31.

Pistolesi IV 100. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmanns Geschichte der Kunst V 6 § 23. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 145 n. 68, 69. Braun Ruinen und Museen p. 314.

Gabinetto del Laocoonte.

153 (74) **Gruppe des Laokoon**, ein Originalwerk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros und seiner beiden Söhne Polydoros und Athenodoros.

Gefunden am 14. Januar 1506 in der Nähe der Titusthermen (Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890, p. 16, p. 53).

Die wie es scheint von Agostino Cornacchini (um das Jahr 1730) in Stuck ausgeführte Ergänzung des r. Armes des Laokoon ist falsch. Dieser Arm war nicht gerade emporgestreckt, sondern gekrümmt, ähnlich, wie ihn der neben der Gruppe auf dem Boden liegende, dem Michelangelo zugeschriebene Entwurf wiedergiebt. Eine an der r. Seite des Kopfes über dem Ohre befindliche Locke, deren oberes Ende abgestossen ist, zeigt eine runde glatte Bruchfläche, welche sich am Natürlichsten erklärt unter der Voraussetzung, dass diese Locke, sei es unmittelbar, sei es vermittels einer schmalen Stütze, mit der Hand verbunden war. Man hat demnach anzunehmen, dass die r. Hand unweit des Ohres und etwas über demselben zu stehen kam. Der Aufbau der Gruppe gewinnt hierdurch, da sie dann pyramidal zuläuft und im Kopfe der Hauptfigur gipfelt. Ausserdem sind ergänzt der r. Arm des jüngeren und die r. Hand des älteren Sohnes. Da jedoch der jüngere Knabe im Verscheiden begriffen ist, so wird man sich seinen Arm nicht beinahe gerade emporgerichtet, *sondern schlaff* nach vorwärts oder seitwärts nach dem

Kopfe zu fallend zu denken haben. Eine um das Haupt des Vaters herumlaufende Rille, die mit besonderer Deutlichkeit am Hinterkopfe erkennbar ist, beweist, dass Laokoon einen bronzenen Kranz trug, der ihn als Priester bezeichnete.

Laokoon hatte sich gegen das Verbot des Apoll, dessen Priester er war, verheirathet und zwei Söhne gezeugt, nach einer anderen Überlieferung sogar den Tempel durch geschlechtlichen Umgang mit seiner Gattin entweiht. Um ihn zu bestrafen, entsendete der erzürnte Gott zwei Schlangen, welche nach der epischen Darstellung des Mythos Laokoon und einen seiner Söhne, nach einer jüngeren Fassung den Vater und beide Söhne tödteten. Die Situation, welche dem in der Gruppe fixierten Momente vorausging, haben wir uns offenbar so zu denken, dass Laokoon und seine Söhne, etwa um ein Opfer darzubringen, um den Altar herumstanden. In dieser Situation werden sie von den Schlangen überfallen und umstrickt. Der Vater und der jüngere Sohn sind durch den Druck der Schlangenleiber auf den Altar zurückgeworfen, während der ältere durch ihre Windungen neben dem Altar festgehalten wird. Der jüngere Knabe, in dessen Brust sich die eine der Schlangen fest eingebissen hat, haucht soeben den letzten Athem aus; sein brechendes Auge ist nach oben gerichtet; die l. Hand, mit der er einen erfolglosen Versuch gemacht hat, die Schlange von sich zu entfernen, ruht noch matt auf dem Kopfe des Ungeheuers. Der Vater empfängt gerade den tödtlichen Biss und wird hierdurch vom Kopfe bis zu den Füssen von furchtbaren Schmerzen durchschauert. Dieses physische Leiden und nichts Anderes bedingt die Bewegung der ganzen Gestalt. Wie es Personen zu thun pflegen, welche plötzlich von einem stechenden Schmerze befallen werden, wirft Laokoon das Haupt zurück, während der Mund zu tiefem Stöhnen geöffnet erscheint. Der r. Arm, wenn wir dessen ursprüngliches Motiv richtig erkannt haben, zuckt nach der Richtung, von welcher her der Biss erfolgt. Krampfhaft windet sich der Oberkörper, während der r. Fuss, dessen Zehen

convulsivisch gekrümmt sind, mit der Ferse an den Altar anschlägt. Auch die Streckung des l. Beines ist lediglich durch das physische Leiden bestimmt. Hätte Laokoon die Absicht, damit seinen Körper aus der sitzenden Lage zu erheben, so würde er den Fuss fest und senkrecht aufsetzen und den Boden nicht bloss mit den Zehen und in schräger Richtung berühren. Mit der l. Hand hat er nach der Stelle gegriffen, an der er verwundet worden ist, und dabei die Schlange zu fassen bekommen. Doch ist diese Bewegung nur instinktiv; denn, wäre sich Laokoon des Vorhabens, die Schlange von seiner Hüfte abzuschnellen, klar bewusst, so würde er sie nicht an einem von dem Kopfe entfernten Theile des Halses, sondern unmittelbar hinter dem Kopfe anfassen und die Hand nicht längs des Schenkels abwärts, sondern von dem Körper hinweg nach der Seite zu bewegen. Der ältere Sohn ist noch unverletzt. Um seinen r. Arm und seinen l. Fuss sind zwei Windungen des Schlangenleibes geschlagen. Der Jüngling versucht, mit der L. den den Fuss umspannenden Ring zu lösen, ist aber mehr als mit sich selbst mit dem Unglücke des Vaters beschäftigt, zu dem er schmerzvoll emporblickt und mit klagender Geberde die R. erhebt. Ob den Künstlern hierbei die Überlieferung vorschwebte, nach welcher einer der Söhne entrann, bleibt zweifelhaft. Jeden Falls wird dadurch, dass dieser Sohn noch nicht unrettbar verloren scheint und Theilnahme an dem Schicksale des Vaters zeigt, ein mildernder Zug in die schreckliche Darstellung gebracht.

Durch diese Analyse ist die nothwendige Grundlage für die ästhetische Würdigung der Gruppe gewonnen. Ein dargestelltes Leiden wirkt nur dann tragisch, wenn wir dasselbe als die sittlich nothwendige Folge einer Schuld erkennen. Die Gruppe als solche enthält keinen Hinweis, wesshalb die furchtbare Katastrophe über Laokoon und seine Söhne hereinbricht, und ihre Wirkung ist demnach nicht rein tragisch, sondern vorwiegend *pathologisch*. Indess wird dieser Mangel dem antiken *Betrachter weniger* fühlbar gewesen sein als dem modernen.

Wir dürfen voraussetzen, dass das Publicum, für welches die drei rhodischen Künstler arbeiteten, mit dem dargestellten Mythos genau bekannt war und demnach in seiner Phantasie mit Leichtigkeit die der Katastrophe vorhergehende Schuld ergänzen konnte. Ausserdem ist auch die Möglichkeit zu erwägen, dass das Verständniss der Darstellung durch die Erinnerung an ein bestimmtes Ereigniss erleichtert wurde, welches zur Weihung der Gruppe Veranlassung gab. Nehmen wir Beispiels halber an, dass die Weihung erfolgte zum Andenken daran, dass eine feindliche Abtheilung, die ein bei Rhodos gelegenes Heiligthum geschändet, von den Bürgertruppen aufgerieben worden war, so lag den Rhodiern angesichts der Gruppe der Gedanke nahe genug, dass Laokoon in Folge einer Tempelschändung zu Grunde ging. Ein anderer Mangel der Gruppe liegt darin, dass der innere Zusammenhang der drei Figuren zu wünschen übrig lässt. Der jüngere Sohn stirbt; der Vater erscheint lediglich durch seinen physischen Schmerz in Anspruch genommen; nur der ältere Knabe ist zu einer der anderen Figuren in geistige Beziehung gesetzt, indem er seine Theilnahme an dem Schicksale des Vaters bekundet. Hiervon abgesehen, erscheinen die drei Figuren nur durch ein äusserliches Motiv, nämlich durch die Windungen der Schlangen, unter einander verbunden. Doch werden diese Mängel durch die Vorzüge des Werkes reichlich aufgewogen. Der in sich abgeschlossene Aufbau der Gruppe ist von wunderbarer Schönheit. Auf das Feinste berechnet erscheint die Weise, in der die Künstler den Altar ausgenutzt haben, um die nöthige Symmetrie zwischen den beiden Knabenkörpern zu erzielen. Die Behandlung des Nackten zeugt von einer Kenntniss des menschlichen Körpers, wie sie in wenigen anderen antiken oder modernen Werken ihres Gleichen findet. Es ist unmöglich, für die Wiedergabe eines von convulsivischen Schmerzen gepeinigten Menschen wie Laokoon ein bestimmtes Modell zu benutzen. Vielmehr muss eine derartige Darstellung *auf Grundlage* der vielseitigsten anatomischen und

pathologischen Kenntnisse frei geschaffen werden. Agesandros und seine Mitarbeiter haben dieses schwierige Problem auf das Glänzendste gelöst.

Die vielfach erörterte Stelle des Plinius (XXXVI 37, 38), an welcher von den Künstlern des Laokoon die Rede ist, enthält keine bestimmte Angabe über die Zeit derselben und gestattet auch keinen sicheren Schluss in dieser Frage. Das Gleiche gilt für mehrere erhaltene Basen, deren Inschriften die Söhne des Agesandros als Urheber der von den Basen getragenen Kunstwerke namhaft machen. Wenn man aus den Buchstabenformen jener Inschriften den Schluss gezogen hat, dass Polydoros und Athenodoros um das Jahr 100 v. Chr. thätig gewesen seien, so wird dieser Schluss dadurch hinfällig, dass es zweifelhaft ist, ob die betreffenden Basen zu Originalwerken der beiden Künstler oder zu späteren Copien gehörten, in welchem letzteren Falle die Inschriften selbstverständlich in einem jüngeren Alphabete abgefasst werden konnten. Den Versuch, nachzuweisen, dass der Laokoon jünger sein müsse als der unter König Eumenes II. (197—175 v. Chr.) zu Pergamon ausgeführte Gigantenfries, darf man als widerlegt betrachten. Die unbefangene Würdigung des in den beiden Werken herrschenden Kunstcharakters führt vielmehr zu dem entgegengesetzten Resultate. Nach der Zeit Alexanders des Grossen steigerte sich in der griechischen Plastik von Generation zu Generation die Tendenz, mehr auf die sinnliche Erscheinung und auf eine glänzende äussere Wirkung als auf die geistige Vertiefung des darzustellenden Gegenstandes hinzuarbeiten. Es führte dies allmählich dazu, dass nebensächliche Motive, die man bisher gar nicht oder nur in stilisierender Weise wiedergegeben hatte, genau der Natur nachcopiert und die plastischen Formen von einem malerischen Elemente durchdrungen wurden. Während diese Richtung in dem pergamenischen Friese vollständig emanzipiert auftritt, erscheint die Laokoongruppe davon so gut wie unberührt. Ihre Composition ist plastisch im höchsten Sinne des Wortes und in der Ausführung ist alles

unnütze Beiwerk vermieden. Wenn die Künstler die Anatomie an dem Körper des Vaters mit grösserer Ausführlichkeit behandelt haben, als es in der älteren Plastik geschah, so waren sie hierzu gewissermassen durch den Gegenstand genöthigt; denn die Convulsionen, denen Laokoon unterliegt, liessen sich nur durch eine eingehende Darstellung der Muskeln und Adern zu deutlichem Verständniss bringen. Doch sind die Künstler dabei keineswegs in ein leeres Prunken mit anatomischen Einzelheiten verfallen, sondern haben alle Formen dem Grundmotive untergeordnet.

Dazu kommt noch ein bezeichnender Unterschied in der Bildung der Augen. An den Figuren der Laokoongruppe sind die Augäpfel nach dem Gebrauche der älteren griechischen Marmorsculptur etwas abgeplattet, während sie auf dem Friese bereits die der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigen, wie wir ihr an den Werken der griechisch-römischen Kunst begegnen, wenn dieselbe nicht durch ältere Vorbilder bestimmt wird. Nach alledem scheint es, dass der Laokoon älter ist und der Alexanderepoche näher steht, als der unter König Eumenes II. (197—175 v. Chr.) gearbeitete pergamenische Fries.

Die Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1422, der noch Robert Bild und Lied p. 192 ff., archäolog. Märchen p. 142—143 und Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 24 ff. Fig. 26 beizufügen sind. Die Annahme von Kekulé Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon (Berlin und Stuttgart 1883), dass der Laokoon jünger als der pergamenische Fries und um 100 v. Chr. entstanden sei, ist von Brunn im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen V (1884) p. 263—272 und von Trendelenburg die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars (Berlin 1884) schlagend widerlegt worden. Über Plin. XXXVI 37, 38 hat zuletzt gehandelt Mommsen im Hermes XX p. 285—287. Vgl. unsere Nachträge.

In der Halle:

153 (80) **Marmorne Urne.**

Vormals in der Villa Mattei auf dem Caelius. Ergänzt der Kopf der l. angebrachten Flügelgestalt.

Wie die Inschriften besagen, barg diese Urne die *Asche zweier Knaben*, eines Gaius Clodius Primitivus,

welcher elf Jahr, und eines Gaius Clodius Apollinaris, der fünf Jahre alt starb. Die Decoration ist ebenso bedeutungsreich wie geschmackvoll. Säulen, welche die Formen von Palmstämmen haben, umgeben den Titulus. Zwei unter dem letzteren dargestellte weibliche Flügelgestalten sind im Begriff eine Thür aufzureissen, in der man offenbar die Thür des Grabes zu erkennen hat.

Monumenta Matthaeiana III T. 63, 2. Corp. inscr. lat. VI 3 n. 15699.

154 (81) **Relief mit der Darstellung eines römischen Aufzuges.**

Gefunden im Hofe des Palazzo Ottoboni, heute Fiano. Ergänzt beinah sämmtliche Köpfe. Antik sind nur die Wangen und ein Theil des Hinterkopfes an der ersten und das in der Vorderansicht wiedergegebene Gesicht (abgesehen von der Nase) der dritten Figur von links.

Auf der Stelle des Marsfeldes, welche gegenwärtig vom Palazzo Fiano eingenommen wird, stand in der römischen Kaiserzeit die Ara Pacis Augustae, welche der Senat zu Ehren des Augustus errichten liess, als der letztere im Jahre 13 v. Chr. aus Spanien und Gallien zurückkehrte. Im Bereiche jenes Palastes haben sich ausser dem gegenwärtig im Belvedere befindlichen Exemplare noch mehrere andere Reliefplatten gefunden, welche nach ihren Dimensionen wie nach dem Inhalte und dem charaktervollen Stile ihrer Darstellungen zu der Decoration eines und desselben Monumentes gehört haben müssen. Man hat mit Recht vermuthet, dass dieses Monument eben die Ara Pacis war. Der Reliefcyclus stellte, soweit die erhaltenen Stücke ein Urtheil gestatten, die römische Bürgerschaft, die höchsten Beamten und die Priester dar, wie sie sich in feierlicher Procession zu einem Opfer begeben, nämlich zu dem Dankopfer, welches für die glückliche Rückkehr des Kaisers dargebracht werden soll. Unser Relief zeigt einen Theil des Zuges. Voran schreiten zwei *Lictoren*. Ihnen folgen zwei mit der Toga bekleidete *Männer*, vermuthlich die Praetoren. Hinter ihnen sieht

man einen Camillus (vgl. n. 601) mit einem Weihrauchskästchen (acerra) auf der Rechten. Dann folgen andere mit der Toga bekleidete Personen, etwa Senatoren.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 32. Pistolesi IV 95. Mon. dell' Inst. XI T. XXXIV, XXXV 4; Ann. 1881 p. 314 n. 4.

155 (84) **Sepulcralara eines Volusiers.**

Gefunden in dem 1826 und 1827 in der Vigna Ammendola (an der Via Appia) ausgegrabenen Columbarium der Volusier. (Die Litteratur über die Ausgrabung: Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112.) Ergänzt der obere Theil des Gesichtes des sitzenden Mannes von der Nasenwurzel bis etwas über die Stirn.

Die Person, deren Aschenurne innerhalb der Ara geborgen war, offenbar ein Mitglied der Gens Volusia, ist dargestellt als Magistrat, auf einer Sella curulis sitzend und die Füsse auf einen Schemel (suppedaneum) stützend. Der stilvoll angeordnete ornamentale Schmuck zeigt an den unteren Ecken der Vorderseite liegende Sphinxe, zwischen deren Flügeln Akanthusblätter hervorspriessen; über ihnen steigen Pilaster empor, von denen zwei sich hinter einer scenischen Maske vereinigende Fruchtschnüre herabhängen; die Seitenflächen sind oben mit Voluten-wülsten verziert, von denen eine mächtige Lorbeerguirlande herabhängt. Die in dem Grabmonumente der Volusier gefundenen Inschriften beweisen, dass man darin während der vierziger und fünfziger Jahre des ersten Jahrhunderts n. Chr. beisetzte. Auf dieselbe Zeit deutet die feine Ausführung unserer Ara.

Pistolesi IV 104. Museo Chiaramonti III 21. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 307 r. 52. Über die Chronologie des Volusiergrabes: Corpus inscr. lat. VI 2 p. 1043—1044.

156 (85) **Statue der Hygieia.**

Vormals einem gewissen Pierantoni gehörig, unter Pius VII. erworben. Der Kopf, der aus einem griechischen Marmor unbekannter Provenienz besteht, ist antik, gehört aber nicht zu dem aus parischem Marmor gearbeiteten Körper. Ergänzt an dem letzteren die Attribute,

der r. Arm, die l. Hand nebst dem benachbarten Stücke des Vorderarmes, allerlei Splitter am Mantel.

Der Kopf zeigt eine nahe Verwandtschaft mit attischen Pallastypen, welche den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts angehören, und scheint nach seiner präcisen, aber etwas trockenen Ausführung ein Bronzeoriginal wiederzugeben. Für seine Deutung ist der Reliefschmuck des Diadems, der aus einem Gorgoneion und zwei auf dasselbe zukriechenden Schlangen besteht, von Wichtigkeit. Während nämlich das Gorgoneion auf Pallas hinweist, gehören die beiden Schlangen, in derartiger ornamentaler Weise angeordnet, nicht zu den für diese Göttin bezeichnenden Attributen. Nun wurde Athena in Attika und in anderen griechischen Landschaften als Gesundheit spendende Göttin, als Athena Hygieia, verehrt und ihr von den Athenern unter diesem Namen im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts eine von Pyrrhos gearbeitete Bronzestatue gestiftet, deren mit der Weihinschrift versehene Basis noch auf der Akropolis vorhanden ist. Der Schlangenschmuck erscheint bei einer derartigen Göttin am Platze, da die Schlange in dem Kultus der Heilgöttin eine hervorragende Rolle spielte und sie auch zu den gewöhnlichen Attributen der Hygieia gehörte, wenn die letztere als besondere, von Athena unabhängige Göttin dargestellt wurde (vgl. auch n. 870). Hiernach scheint man den der vatikanischen Statue aufgesetzten Kopf mit Recht auf Athena Hygieia gedeutet zu haben. Die neuerdings ausgesprochene Vermuthung, dass dieser Kopf den von Pyrrhos gestalteten Typus der Göttin wiedergäbe, lässt sich zwar nicht beweisen, verdient aber immerhin erwogen zu werden, da seine Formengebung und Stilisierung in der That auf ein attisches Bronzeoriginal aus der Zeit, in welcher jener Künstler thätig war, schliessen lassen.

Für die Statue, von welcher der Körper herrührt, ist nach der vollständig freien und breiten Behandlung des Gewandes wie nach der hohen Gürtung ein Original aus *dem 4. Jahrhundert*, etwa aus der zweiten attischen

Schule, anzunehmen. Da der Mantel die für Hygieia typische Anordnung zeigt, so darf die Statue mit Sicherheit auf diese Göttin gedeutet werden. Ob der Restaurator die fehlenden Hände und Attribute richtig so ergänzt hat, dass die Göttin eine Schlange aus einer Schale tränkt, ist zweifelhaft. Nach den erhaltenen Ansätzen scheint es vielmehr, dass sie eine um den r. Vorderarm gewundene Schlange mit der Rechten an die Brust drückte und die l. Hand die von dem r. Arme herabreichende Schwanzwindung des Reptils berührte, eine Ergänzung, bei welcher die Haltung der Figur natürlicher und gesammelter erscheint als gegenwärtig. In dieser Weise ist eine im Berliner Museum befindliche Hygieiastatue restauriert, die auf das gleiche Original wie die vatikanische zurückgeht. Die Göttin wäre dann dargestellt im Begriff, das Thier, welches die Heilkraft symbolisiert, in liebevoller Weise zu hegen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 5 (vgl. opere varie IV p. 353 n. 133). Mon. dell' Inst. IX T. 49; Ann. 1873 Tav. d'agg. A p. 4 ff. Über die hohe Gürtung: Archäolog.-epigr. Mittheilungen aus Österreich V (1881) p. 2—13. Die Berliner Statue: Verzeichniss der antiken Sculpturen n. 353.

157 (88) **Relief von einem öffentlichen Gebäude**, vermuthlich einem Triumphbogen.

Ergänzt der ganze untere Theil und der ganze r. Rand des Reliefs — dergestalt, dass das ganze hintere Pferd und die beiden darüber emporragenden Lictorenköpfe von moderner Hand herrühren —, an der Figur der Roma der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand, der Stab des Vexillums, an dem neben dem l. Ende der Platte zu unterst dargestellten Manne der Kopf, an der darüber emporragenden Figur das Gesicht, ausserdem mancherlei Splitter.

Offenbar hat man anzunehmen, dass das Pferd, dessen Vordertheil auf der r. Seite erhalten ist, zu dem Viergespann gehörte, welches den Wagen zog, auf dem der triumphierende Feldherr stand. Vor dem Wagen schreitet die Göttin Roma einher, ein Vexillum in der *Linken; den Kopf* umwendend, deutet sie mit der Rechten

nach vorwärts, als wolle sie dem Triumphator den Weg zeigen. Da die Gesichter sämmtlicher an dem Zuge theilnehmender Männer rasiert sind, so muss dieses Relief vor die Zeit des Kaisers Hadrian fallen — eine Annahme, welche in der charaktervollen Ausführung Bestätigung findet.

Pistolesi IV 102. Vgl. Braun p. 308 n. 53.

Gabinetto dell' Apolline.

158 92. **Der Apoll vom Belvedere.**

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass diese Statue nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, bei Antium (Porto d'Anzo), sondern bei Grotta ferrata in einer Tennta des Kardinals Giuliano della Rovere gefunden ist (Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, Arch. Anzeiger p. 48—50). Sie wurde von diesem Giuliano, nachdem er unter dem Namen Julius II. den päpstlichen Thron bestiegen, im Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Instituts V, 1890, p. 10). Ergänzt sind von Montorsoli († 1546) der obere Theil des Köchers, die l. Hand, der r. Vorderarm, der obere Theil des Stammes, allerlei Splitter an dem Gewande und den Beinen. Die Stütze, deren Rest an der r. Hüfte erhalten ist, diente dazu, dem freistehenden r. Vorderarm durch Verbindung mit dem Körper einen festen Halt zu geben, während diesem Zwecke gegenwärtig durch die Verlängerung des oberen Stammendes genügt ist. Die Richtung der Stütze beweist, dass der r. Vorderarm etwa 5 Centimeter weiter nach vorwärts stand als in der modernen Restauration (Arch. Anzeiger 1890 p. 51).

Das ursprüngliche Motiv ergiebt sich aus einer in Epeiros gefundenen, gegenwärtig dem Grafen Serge Stroganoff in Petersburg gehörigen Bronzestatuette, die hinsichtlich der Anordnung im Wesentlichen mit dem Apoll vom Belvedere übereinstimmt (Fig. 6). Diese Statuette hält in der l. einen Gegenstand, welcher, obwohl der unter der Faust herabreichende Theil fehlt, nichts Anderes gewesen sein kann als eine Aigis. Auch wurde gleichzeitig und an derselben Stelle ein kleines bronzenes Gorgoneion gefunden, von dem man mit grösster Wahrscheinlichkeit vermuthet, dass es ursprünglich den Mittelpunkt jenes At-

Fig. 6.

tributes bildete. Da eine aus Marmor gearbeitete Aigis an der vatikanischen Statue den l. Arm zu sehr beschwert haben würde, so dürfen wir annehmen, dass sie an ihr *in getriebenem Metall* ausgeführt und in die marmorne

Hand eingelassen war. Die Statue stellte also den Gott dar im Begriff Feinden gegenüber zu treten und dieselben durch die vorgestreckte Aigis zu erschrecken. Offenbar schwebten dem Künstler dabei die berühmten Verse der Ilias (XV 306 ff.) vor, welche schildern, wie Apoll in dieser Weise gegen die Achäer vorgeht. Die sichere und selbstbewusste Haltung des Gottes lässt deutlich erkennen, dass er des Sieges gewiss ist. Die etwas zusammengezogenen Brauen, der geöffnete Mund und die leise zitternden Nasenflügel bekunden eine Mischung von Zorn und stolzer Verachtung. Doch beschränkt sich die Erregung auf diese Theile und bleibt die erhabene Ruhe der Stirn ungetrübt. Die Statue vergegenwärtigt in der deutlichsten Weise das, was die Griechen eine Theophanie nennen, d. h. das urplötzliche Eintreten einer bisher unsichtbaren Gottheit in die reale Welt. Für die Bestimmung der Zeit, in welcher das Original erfunden wurde, giebt die über der Stirn angebrachte Haarflechte einen Anhaltspunkt. Ein derartiger Schmuck nämlich, der darauf berechnet ist, den imponierenden Eindruck des Kopfes in der Vorderansicht zu steigern, lässt sich erst in der Zeit nach Alexander dem Grossen nachweisen. Dem Geschmacke jener Zeit entspricht auch die effektvolle Darstellungsweise. Die dem Apoll von Belvedere geistesverwandteste Schilderung, der wir in der Litteratur begegnen, rührt von einem Dichter der alexandrinischen Epoche, von dem Rhodier Apollonios (Argon. IV 1692 ff.), her: die Argonauten haben, indem sie während einer finsteren, von keinem Sterne erhellten Nacht durch das ägäische Meer fahren, den Weg verloren; da erhebt Apoll auf das Flehen des Jason seinen goldenen Bogen und verbreitet hiermit einen Lichtglanz, vermöge dessen die Helden die Insel Anaphe wahrnehmen. Endlich kennen wir auch in der damaligen Geschichte ein Ereigniss, welches ganz geeignet war, eine dem vatikanischen Apoll entsprechende Schöpfung ins Leben zu rufen, nämlich die Niederlage, welche die Gallier im Jahre 278 *v. Chr. erlitten,* als sie versuchten Delphi zu überfallen.

Nach der Erzählung der Delphier trat Apoll selbst in der Gestalt eines Jünglings von überirdischer Schönheit unter Erdbeben, Schneegestöber, Blitz und Donner aus der Dachöffnung seines Tempels heraus. Die Gallier wurden von einem panischen Schrecken ergriffen und erlitten auf der Flucht so empfindliche Verluste, dass sie sich entschlossen, aus Griechenland abzuziehen. Die Rettung des gemeinsamen Heiligthums und die Niederlage der Barbaren riefen bei den damaligen an Kriegsruhm armen Hellenen die grösste Begeisterung hervor. Zur Erinnerung daran wurde in Delphi eine Feier unter dem Namen des Rettungsfestes (soteria) gestiftet und mancherlei Weihgeschenke dargebracht, zu denen, wie es scheint, auch das Original des vatikanischen Apoll gehörte. Die Weise, in der der Gott aufgefasst ist, stimmt, soweit es die Gesetze der Plastik gestatten, mit der delphischen Legende überein. Apoll, der soeben aus seinem Tempel herausgetreten ist, hemmt den Schritt und erhebt die Aigis, um die heranstürmenden Reihen der Feinde aufzurollen, während die Haltung und der Ausdruck des Gottes bekunden, dass sein Vorgehen die beabsichtigte, vernichtende Wirkung ausübt. Ausserdem stimmt die Aigis zu den atmosphärischen Erscheinungen, welche nach der Überlieferung stattfanden, als sich die Gallier Delphi näherten; denn die Aigis war ursprünglich ein Symbol des Gewittersturmes und es scheint, dass diese Bedeutung niemals vollständig aus dem Volksbewusstsein entschwand.

Dass die vatikanische Statue nicht das Original, sondern eine im Anfange der Kaiserzeit gearbeitete Copie ist, ergiebt sich auf das Schlagendste aus ihrer Vergleichung mit einem in Rom entdeckten und gegenwärtig im Baseler Museum befindlichen Marmorkopfe, der hinsichtlich des Typus im Wesentlichen mit ihr übereinstimmt, hinsichtlich der Ausführung dagegen in höherem Grade die Prinzipien ächt griechischer Kunstweise verräth. Es tritt dies vorzüglich darin hervor, dass der Schädel eine *grössere* Tiefe hat, das Haar schlichter aber *gefühlvoller behandelt* ist und die Formen des Gesichtes,

im Besonderen die unteren Umrisse der Kinnbacken, eine energischere Bildung zeigen. Ja es lässt sich eigentlich kein triftiger Grund gegen die Annahme geltend machen, dass die Statue, zu welcher der Baseler Kopf gehörte, das Original des vatikanischen Apoll gewesen sei. Jeden Falls stand sie dem Originale näher als dieser. Der Bildhauer der vatikanischen Statue hat die Energie der Formen allenthalben gemildert und damit dem Streben nach glatter Eleganz genügt, welches in der idealen Plastik der Kaiserzeit zunächst massvoll auftritt, dann von Generation zu Generation zunimmt und schliesslich unter den Antoninen seinen Höhepunkt erreicht.

Die Litteratur bei Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II^3 p. 318—327, p. 353—356 Anm. 11—128 und Kunstmythologie IV p. 248 ff. Die Statue ist gut publiziert in den zu dem letzteren Werke gehörigen Atlas XXI 6, XXIII 20. Die letzthin unternommenen Versuche (Jahrbuch des arch. Instituts II 1887 p. 260 ff. Hoffmann Aegis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere, Metz 1887. Derselbe Herm-Apollo Stroganoff. Marburg 1889. Bull. della comm. arch. comunale XVII 1889 T. XIII—XIV p. 407 ff., p. 451 ff.), die Statue, wie es früher geschehen war, für einen bogenschiessenden Apoll zu erklären, dürften schwerlich Beifall finden.

159 (94) **Relief, zwei Frauen mit einem Stiere.**

Gefunden bei einer in der Terra di Lavoro unternommenen Ausgrabung. Die ganze l. Hälfte des Reliefs ist modern; die Bruchlinie geht in beinahe vertikaler Richtung durch den Nacken des Stieres, dann eine Ellipse beschreibend durch den Kopf und verläuft unten zwischen den beiden Vorderbeinen des Thieres. Auch an der r. antiken Hälfte ist Mancherlei ergänzt, u. a. der Kopf, der Hals, die Brüste, der l. Unterarm und die r. Hand der vor dem Stiere schreitenden Frau, die Hörner, das r. Ohr und der l. Vorderfuss des Stieres. Von dem Thymiaterion hat sich nur der unterste, unmittelbar über den Nacken des Stiers hervorragende Theil erhalten. Doch sind die Ergänzungen nach einem vollständigeren, im Florentiner Museum befindlichen Exemplare ausgeführt und demnach wohl im Ganzen richtig. Nur scheint es, dass die vordere Frau mit der R. nicht eine von dem Thymiaterion herabhängende Perlenschnur *hielt, sondern* damit entweder den Schaft des Geräthes *anfasste* oder mit dieser Hand einfach gestikulierte.

Dargestellt sind zwei Frauen, welche einen Stier zum Opfer führen. Da sich das Thier sträubt, zieht die hintere Frau das Seil, welches man sich um die Hörner und die Stirn des Stieres geschlungen zu denken hat, scharf an; die andere schreitet vor dem Stiere, indem sie den Kopf nach ihrer Gefährtin umwendet und dieselbe anredet. Ungewiss bleibt, ob das über dem Nacken des Stieres emporragende kandelaberförmige Weihrauchgefäss (Thymiaterion) von der voranschreitenden Frau in der R. gehalten wurde oder ob wir uns dasselbe ohne Beziehung zu dieser Figur im Hintergrunde befindlich zu denken haben. Für welche der beiden Annahmen man sich auch entscheiden mag, jeden Falls lässt die Gegenwart dieses Geräthes darauf schliessen, dass das Relief die Vorbereitung zu einem Opfer darstellt. Als Grundlage für die Composition diente offenbar eine der Reliefplatten, welche die Balustrade des auf der athenischen Akropolis befindlichen Tempels der Nike Apteros schmückten, eines Tempels, dessen Erbauung kurz vor den Beginn des peloponnesischen Krieges fällt. Doch scheint der Bildhauer dabei entweder noch andere selbständige Vorbilder oder malerische Umbildungen der attischen Composition benutzt zu haben. Auf der Balustrade sind die Frauen durch Beflügelung als Siegesgöttinnen charakterisiert, während sie auf dem vatikanischen Exemplare unbeflügelt erscheinen und demnach wohl für Bakchantinnen zu erklären sind, die einen Stier behufs eines dem Dionysos darzubringenden Opfers heranführen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 9. Pistolesi IV 99. Millin gal. myth. pl. 54, 267. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 111, 468. Kekulé die Balustrade des Tempels der Athena-Nike T. I d p. 31—38. Weiteres bei Friederichs-Wolters n. 809. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 71 n. 100b. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 34.

Der Saal der Thiere.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

160 (107) **Gruppe, ein Hirsch von einem Schweisshunde angefallen.**

An dem Hirsche ist nur der Leib, an dem Hunde nur der Kopf, die Vorderbeine und die Hinterpfoten antik.

Der Hirsch hemmt seinen Lauf und windet sich unter dem Schmerze, den ihm der Biss des Hundes verursacht. Die Ausführung zeugt von feinem Verständniss. Besonders gelungen ist die Wiedergabe der von den Zähnen des Hundes emporgerissenen Haut.

Pistolesi V 4. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 316 n. 55.

161, 162 (116, 117) **Gruppe, zwei spielende Windhunde; Statuette, ein Windhund.**

Beide Exemplare stammen von dem Monte Canino oder Cagnuolo bei Civita Lavinia, der vermuthlich von diesen oder ähnlichen älteren Funden seinen Namen erhalten hat. Von der Statuette ist nur der Leib antik.

Die Gruppe stellt zwei Windhunde dar, die mit einander spielen, während der eine dem anderen ins Ohr beisst. Sie giebt den schlanken Bau und die zitterige Beweglichkeit dieser Thiere vortrefflich wieder. Das Gleiche gilt für die Einzelstatue.

Pistolesi V 5. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Gesch. d. Kunst V 6 § 23. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1703.

163 (134) **Statuette, Herakles, den getödteten nemeischen Löwen schleifend.**

Nur die Figur des Herakles, abgesehen von den *Armen und* den Füssen, scheint antik, alles Übrige *moderne Restauration*.

Clarac V pl. 791 n. 1981. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 317 n. 57.

164 (137) **Statuette, Herakles, den Thraker Diomedes tödtend.**

Sie gehörte mit drei anderen in demselben Saale befindlichen Statuetten zu einem auf die Thaten des Herakles bezüglichen Cyclus. — Museumsnummer 141: Diese Figur ist falsch ergänzt. Herakles war dargestellt nicht den delphischen Dreifuss forttragend; vielmehr stützte er den erymanthischen Eber auf die l. Schulter und erschreckte damit Eurystheus, dessen Figur in kleineren Dimensionen auf der Plinthe beigefügt war. N. 208: Herakles, den Geryoneus tödtend. N. 213: Herakles, den Kerberos entführend. Die vier Statuetten wurden bei den von R. Fagan zu Ostia angestellten Ausgrabungen neben einander gefunden. Sie sind von mässiger Ausführung und stark restauriert.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 5—8. Clarac V pl. 797 n. 2001, pl. 798 n. 2009, pl. 800 n. 2001, 2010. Vgl. Fea relazione d'un viaggio ad Ostia p. 43. Über Museumsnummer 141: Zoega bassi rilievi II p. 71 not. 85.

165 (138) **Jugendlicher Kentaur mit Eros auf dem Rücken.**

Gefunden hinter dem Hospital von S. Giovanni in Laterano. Ergänzt der Kopf, beide Arme (mit den Attributen), der Schwanz, der Eros abgesehen von dem Gesäss, die Palmbaumstütze, beinah die ganze Plinthe. Von den Pferdebeinen sind antik nur ein Stück des oberen Theiles des r. und das untere Ende des l. Vorderbeines.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie die kapitolinische n. 508, bei welcher über den Typus das Nöthige bemerkt ist, zeigt aber eine Besonderheit in der Darstellung des erhobenen r. Armes. An der r. Weiche ist nämlich der Ansatz einer schräg emporreichenden Stütze erhalten, die nur dazu gedient haben kann, den Körper mit einem verhältnissmässig schweren, von der erhobenen R. gehaltenen Gegenstande zu verbinden. Der *moderne Ergänzer hat* angenommen, dass dieser Gegen-

stand ein Hase gewesen sei, und hiermit vielleicht das Richtige getroffen. Der Gedanke, welcher der Gruppe zu Grunde liegt, würde dann folgender sein: der Kentaur giebt sich dem Jagdvergnügen hin und freut sich über seine Beute; aber auf seinem Rücken sitzt bereits der gefährliche Liebesgott, der dem sorglosen Jäger nachstellt und ihn baldigst einfangen wird. Dieser Gedanke entspricht vollständig dem Geiste der hellenistischen Zeit und findet auf poetischem Gebiete eine schlagende Analogie in dem XII. (II.) Idyll des Bion.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 51. Pistolesi V 10. Clarac IV pl. 739 n. 1783. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 330. Braun Ruinen und Museen p. 317 n. 58.

166 (139) **Reiterstatuette des Commodus.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. An der Figur des Kaisers sind ergänzt beide Unterschenkel und der r. Arm, an dem Pferde die Ohren, die Vorderbeine, die hinteren Unterschenkel, ausserdem der grösste Theil des Stammes und die Plinthe.

Der in Jagdtracht gekleidete Kaiser führt vom Pferde herab einen Speerstoss gegen ein unter ihm befindliches Wild. Die ebenso klare wie natürliche Anordnung dieser Reiterstatuette ist nicht von dem ausführenden Bildhauer erfunden, sondern aus der älteren Kunst entlehnt. Es genügt daran zu erinnern, dass die Figur des Traian auf zwei in den Constantinsbogen eingefügten Reliefmédaillons in der gleichen Weise behandelt ist. Durch diese Figuren wird auch die Ergänzung der vatikanischen Statue gerechtfertigt.

Monumenta Matthaeiana I 93. De Rossi raccolta di statue T. 104. Pistolesi V 11. Clarac V pl. 962 n. 2475. Museo Chiaramonti III 24 Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst XII 1 § 21. Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 237 not. *. Braun Ruinen und Museen p. 318 n. 59. Die Darstellungen des Traian: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1890) T. 42, 1, T. 43, 7.

167 (151) **Altar mit einem geschlachteten Widder.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV.

erworben. Ergänzt die Schnauze und die Unterschenkel.

Ein geschlachteter Widder liegt über einem Altar, während aus seinem geöffnetem Leibe die Leber und die Gedärme herausquellen. Die Darstellung ist von einer staunenswerthen Naturwahrheit. Durch die auf dem Fliesse angebrachten parallelogrammförmigen Einschnitte wollte der Bildhauer offenbar die Brüche der Schmutzkruste ausdrücken, welche die Wolle der Schafe überzieht, bevor sie behufs der Schur gebadet worden sind.

Monumenta Matthaeiana II 69. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 33. Vgl. I p. 237 not. *. Braun Ruinen und Museen p. 318 n. 60.

168 (153) **Ruhender Ziegenhirt.**

Ein Bruch geht durch den oberen Theil der Brust und des r. Vorderarmes des Hirten. Alles, was rechts von diesem Bruche liegt, scheint modern.

Ein junger Hirt ruht, umgeben von seinen Ziegen, behaglich auf dem Rasen, indem er seinen Kopf auf eine mit einem Bärenfell bedeckte Erhöhung lehnt. Neben ihm liegen sein Pedum und seine Syrinx. Die Composition steht offenbar in Beziehung zu der idyllischen Richtung, welche sich seit der Zeit Alexanders des Grossen in der griechischen Malerei zu entwickeln anfieng. Dieses und andere ähnliche kleine Marmorwerke (vgl. n. 920) dienten zur Ausschmückung der Gartenanlagen, welche sich in den Peristylien der römischen Häuser befanden, eine Decoration, von welcher z. B. das Peristyl der Casa di Marco Lucrezio in Pompei einen Begriff giebt.

Pistolesi V 13. Clarac IV pl. 741 n. 1784. Vgl. Braun p. 318 n. 61.

169 (154) **Leopard.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, die Vorderbeine mit den benachbarten Stücken der Brust, der Stamm, die Plinthe.

Plinius (n. h. 35, 2) berichtet, wie es zur Zeit des Kaisers Claudius Mode geworden sei, in den Marmor *durch Einlegen von Stückchen anderer Steinarten* Ab-

wechslung zu bringen und durch diese Intarsiaarbeit sogar Gegenstände und Thierfiguren darzustellen. »Wir haben — so schliesst er seinen Bericht — sogar angefangen mit dem Steine zu malen«. Unser Leopard zeigt ein ähnliches Verfahren. Der Körper besteht aus orientalischem Alabaster. Die das Fell überziehenden Flecke hat der Bildhauer durch rundliche Stücke schwarzen Marmors (nero antico) wiedergegeben, die in den Alabaster eingelegt und in der Mitte durch kleinere Stücke gelben Marmors (giallo antico) nüanciert sind.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 162 n. 41. Rheinisches Museum XXV (1870) p. 397—398.

170 (157) **Hellenistisches Reliefbild, ländliche Scene.**

Gefunden unter Pius VI. zu Otricoli.

Ein Landmann tränkt eine Kuh, die er mit ihrem Kalbe zum Verkaufe in die Stadt bringt, an einem neben dem Wege gelegenen, von einem alten ehrwürdigen Baume beschatteten Brunnen. Während die Kuh ihren Durst löscht, saugt das sie begleitende Kalb an ihrem Euter. Der Zweig, den der Bauer in der R. hält, dient vermuthlich nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, zu einer mit der Kuh vorzunehmenden Lustration, sondern einfach dazu, die Fliegen von Mensch und Thier abzuwehren. Von dem Pedum, welches der Mann über der Schulter trägt, hängen zwei Enten herab, die offenbar ebenfalls für den städtischen Markt bestimmt sind. Im Hintergrund sieht man ein ländliches Heiligthum, einen kleinen ionischen Tempel, dessen Bezirk von einer Mauer umgeben ist. Die Ausführung ist charaktervoll aber etwas trocken.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 33. Pistolesi V 14. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 441. Braun Ruinen und Museen p. 319 n. 62. Boetticher der Baumkultus p. 47. Friederichs-Wolters n. 1901. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 69.

171 (158) **Relief, Eros auf Eberbiga.**

Angeblich gefunden in den Ausgrabungen, die der Kardinal Francesco Barberini in der tiburtiner Villa des Hadrian vornehmen liess, erworben unter Pius VI.

Der Alles vermögende Eros hat es fertig gebracht, zwei Eber zur Fahrt im Circus abzurichten. Die Weise, in der die beiden schwerfälligen Thiere neben einander in gerader Richtung vorwärts sprengen und hiermit eine ihrer Natur zuwiderlaufende Thätigkeit verrichten, ist mit dem glücklichsten Humor zum Ausdruck gebracht. Das Ziel des Laufes scheint der auf der r. Seite befindliche, geschmackvoll verzierte Altar zu sein. Die Ausführung ist sehr fein.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 12. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 17, 1. Pistolesi V 14. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 368. Braun p. 319 n. 63. Friederichs-Wolters n. 1900.

172 (164) **Gruppe, Hirsch von zwei Schweisshunden angefallen.**

Die Gruppe ist glücklich erfunden und geschickt ausgeführt, aber stark restauriert.

173 (172) **Kopf eines Esels** aus grauem Marmor.

Ergänzt die Ohren, abgesehen von den Ansätzen, und allerlei unbedeutende Splitter.

Der Epheukranz, welcher um den Kopf herumgelegt ist, lässt darauf schliessen, dass dieser Esel zu dem bakchischen Thiasos gehörte, dass er beispielsweise Ariadne oder eine schöne Bakchantin trug. Er fühlt sich in dieser Situation höchst behaglich und giebt diesem Gefühle nach seiner Weise durch Zurücklegen der Ohren Ausdruck.

174 (173) **Gruppe, Hirsch von einem Schweisshunde angefallen.**

Antik sind nur der Leib des Hirsches, die beiden Vorderpfoten, die r. Hinterpfote und die Schwanzspitze des Hundes.

Die Gruppe ist ähnlich n. 160 (107). Doch bäumt sich hier der Hirsch vor Schmerz wild auf.

Pistolesi V 15. Vgl. Braun p. 316 n. 55.

175 (182) **Kopf eines Esels.**

Ergänzt die Ohren.

Der Esel, der Stutenkoth gerochen hat, erhebt den Kopf und stösst den bekannten Sehnsuchtslaut aus.

176 (194) **Sau mit zwölf Ferkeln.**

Gefunden im Garten der Monache Barberine, oberhalb des ehemaligen Thales des Quirinus, jetzt Valle di S. Vitale, welches den Quirinal vom Viminal scheidet. Ergänzt die Schnauze und die Ohren der Sau.

Da wir in der Gegend, in der die Gruppe gefunden wurde, Denkmäler zu gewärtigen haben, welche sich auf den Ursprung der Stadt Rom bezogen, so scheint es, dass die Gruppe das Prodigium darstellt, welches Aeneas am Strande von Laurentum erblickte. Allerdings hatte die laurentische Sau nach der Überlieferung dreissig Junge geworfen. Aber die Schwierigkeit, in einer plastischen Gruppe so viele Figuren anzubringen, leuchtet ein und rechtfertigt es, wenn sich der Bildhauer auf die Darstellung von zwölf Ferkeln beschränkte. Die Gruppe ist mit wunderbarer Naturwahrheit behandelt. Der Bildhauer hat es vortrefflich verstanden, die borstenlose sammetartige Haut, welche dem italischen Schweine im Gegensatz zum nordischen eigenthümlich ist, wie den aus Stupidität und Behagen gemischten Ausdruck der Sau wiederzugeben. Die Bewegung der Ferkel und ihr hastiges Vorstürmen nach dem Euter könnte nicht treffender veranschaulicht werden.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 32, 2. Vgl. Braun p. 320 n. 64. Detlefsen de arte Romanorum antiquissima III p. 4.

177 (202) **Kopf eines Kameeles.**

Ergänzt der vordere Theil des Unterkiefers.

Das Kameel pflegt, wenn es gereizt wird, durch Spucken zu antworten. Der Kopf ist in einem solchen Momente dargestellt. Er diente, wie das im Maul angebrachte Loch beweist, als Speier, wobei durch das herausquellende Wasser der Speichel auf das Deutlichste vergegenwärtigt *wurde.* Der dem Kameele eigenthümliche glotzende Aus*druck ist vortrefflich* wiedergegeben.

Pistolesi V 16.

178 (228) **Gruppe, Seekentaur eine Nymphe entführend.**

Gefunden in einer Pozzuolangrube in der Vigna Degli-Effetti an der Via Latina. Die Wogen, welche der Gruppe als Basis dienen, sind vom Ergänzer beigefügt. Auch an der Gruppe selbst ist vielerlei restauriert.

Der Seekentaur umfasst die Nymphe mit dem r. Arme und erhebt triumphierend die Linke, während sich das Mädchen mit der Linken an seinem Haare festhält und, den r. Arm ausstreckend, um Hülfe ruft. Ein Eros, der sich auf dem Fischschwanze des Kentauren balanciert, richtet sein r. Ohr mit der r. Hand nach der Nymphe, gleich als ob er ihr Angstgeschrei deutlicher vernehmen wolle; ein anderer Eros kniet auf einer höheren Windung des Fischschwanzes und legt die Hand auf den Mund, wie um ihr Schweigen anzuempfehlen. Auch diese Gruppe diente zur Verzierung eines Wasserwerkes; denn es liegt die Angabe vor, dass die Statue des Kentauren durchbohrt war, um ein Wasserrohr einzufügen, und dass die zwischen seinen Pferdebeinen befindliche Öffnung erst bei der Restauration geschlossen wurde. Übrigens muss ich gestehen, dass mir der antike Ursprung der Gruppe trotz des ganz zuverlässigen Ausgrabungsberichtes nicht über allen Zweifel erhaben scheint.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 33. Pistolesi V 18. Millin gal. myth. pl. 175, 301. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 248. 514. Hirt Bilderbuch T. 18, 9. Clarac IV pl. 745 n. 1808. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1864 Fig. 1964. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 321. Braun p. 320 n. 65.

Darunter

179 **Ovaler Sarkophagdeckel.**

Die Reliefs, welche aus schönen, von der älteren Kunst überlieferten Motiven mit Geschick zusammengestellt sind, vergegenwärtigen das Treiben des bakchischen Thiasos. Dionysos ist auf einem von Panthern, Seilen auf einem von Eseln gezogenen Wagen gelagert. Ein zweiter *Pantherwagen dient* einer weiblichen Figur, in der man

Ariadne zu erkennen haben wird, als Lager. Ein dritter ist mit Satyrmasken, Trinkgeschirren und einer Syrinx beladen. Zwei Kameele und ein Elephant, auch diese mit bakchischen Attributen behangen, scheinen auf den indischen Feldzug des Dionysos hinzuweisen. Lüsterne Pane stellen Bakchantinnen oder Hermaphroditen nach. Mitten in dem Getümmel sitzt Herakles ausruhend, eine Trinkschale in der Linken.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 33. Pistolesi V 14. Vgl. Stephani der ausruhende Herakles p. (447) 195. Braun Ruinen und Museen p. 321—322.

180 (232) **Obertheil eines Minotauros.**

Vormals beim Bildhauer Cavaceppi. Ergänzt die Hörner und die Ohren.

Das Fragment gehörte zu einer Gruppe, welche den Kampf zwischen Theseus und Minotauros darstellte. Im Gefühl, seinem gewandten Gegner nicht gewachsen zu sein, rollt das Ungethüm mit trotziger Wuth seine Stieraugen. Der Übergang vom Menschenkörper zum Stierkopfe ist sehr geschickt vermittelt. Vgl. n. 811.

Cavaceppi raccolta di antiche statue II 6. Braun zwölf Basreliefs, Schlussvignette zu n. 5, Daedalos und Pasiphae; Ruinen und Museen p. 322 n. 66.

181 (233) Stark restaurierte und zum Theil modern überarbeitete **Gruppe, Kuh und Knecht.**

Der Restaurator hat diese stark verstümmelte Gruppe zu einem Stiere ergänzt, der von dem am Boden sitzenden Manne bei den Hoden angefasst wird — eine Handlung, die sich in keiner Weise erklären lässt. Vielmehr war offenbar eine Kuh dargestellt; der Mann hat die L. an das Euter gelegt und zieht mit der R. das um die Hörner geschlungene Seil an, um das Thier in die für das Melken geeignete Stellung zu bringen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 30. Clarac IV pl. 770 D n. 1908 A. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 471.

Galerie der Statuen.

Die Betrachtung beginnt r. vom Eingange.

182 (248) Geharnischte Statue, mit Porträtkopf des Albinus.

Gefunden zu Castro nuovo (bei Civita vecchia).

Der Panzer, dessen Stilisierung auf die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. hinweist, zeigt ein Palladium, umgeben von zwei kurz bekleideten Siegesgöttinnen. Der dem Rumpfe aufgesetzte antike, aber nicht zugehörige Kopf (ergänzt die Nase), welcher aus dem Besitze des Kunsthändlers Belisario stammt, ist ein Porträt des Clodius Albinus (193—197 n. Chr.), dessen Ausdruck deutlich den diesem tapferen General eigenthümlichen brutalen Jähzorn bekundet. Bildnisse des Albinus sind sehr selten, da Septimius Severus sein Möglichstes that, das Andenken dieses ihm besonders verhassten Gegners zu vernichten.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 11. Pistolesi V 33. Clarac V pl. 964 n. 2479. Der Kopf: Visconti Iconographie romaine III p. 97, pl. 47 n. 6, 7. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 349. Braun Ruinen und Museen p. 354 n. 93. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 13.

183 (250) Statue des Thanatos.

Gefunden in der unter dem Namen Centocelle bekannten Ruinengruppe an der Via Labicana, unter Clemens XIV. für den Vatikan erworben. Ergänzt die Nasenspitze und Splitter an den Locken.

Dargestellt ist ein zarter Jüngling mit langen weichlichen Locken, dessen abwärts geneigter Kopf den Ausdruck tiefster Trauer zeigt. Die in dem Rücken angebrachten Löcher können nur zur Befestigung von Fit-

geln, die vermuthlich aus vergoldeter Bronze gearbeitet waren, gedient haben, ein Umstand, der auch für die ästhetische Würdigung der Statue von Bedeutung ist; denn durch die Beflügelung erhielt die schlanke Jünglingsgestalt den geeigneten Hintergrund. Die Ausführung ist mittelmässig; besonders stören die hart mit dem Bohrer eingearbeiteten Mundwinkel.

Die Statue lässt sich durch mehrere, besser erhaltene Repliken ergänzen, von denen sich zwei in Rom befinden, die eine in der Galleria dei candelabri (n. 393), die andere im kapitolinischen Museum (n. 564). Hiernach hielt die L. einen Bogen, die abwärts gestreckte R. eine gesenkte Fackel. Ungewiss bleibt, ob auf der einen Seite der Plinthe unter der Fackel ein kleiner Altar (wie bei n. 393; vgl. n. 386), auf der anderen Seite eine Stütze beigefügt war, sei es ein von einem darüber herabhängenden Gewande bedeckter Pilaster, sei es ein Stamm, an dem ein Köcher befestigt ist (wie bei n. 393 und 564). Nach dem Ausdrucke des Gesichtes und dem Symbole der gesenkten Fackel kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Statue die Personification des Todes, Thánatos, darstellt. Thanatos erscheint durch die ihm obliegende Pflicht, das menschliche Leben zu vernichten, schmerzlich berührt, ähnlich wie sich Lyssa bei Euripides (Hercules furens 846 ff.) nur mit Widerstreben dazu entschliesst, Herakles in Wahnsinn zu versetzen. Die gesenkte Fackel ist ein bekanntes Symbol des Todes. Der Bogen erklärt sich aus dem von Alters her im Volksbewusstsein wurzelnden Glauben, dass mancherlei natürliche Todesarten durch Pfeilschüsse von Götterhand veranlasst wären. Die Auffassung wie die Formengebung, soweit sich die letztere bei der mangelhaften Ausführung beurtheilen lässt, deutet auf ein hellenistisches Original, das vermuthlich behufs Ausschmückung eines Grabmales erfunden wurde.

Den Versuchen, die Figur für Eros zu erklären, der mitleidsvoll zu einer rechts neben ihm knieenden Psyche *herabblickt oder* um die ihm entrissene Psyche einer Ge-

storbenen trauert, widerspricht die Thatsache, dass mehrere Wiederholungen (z. B. n. 393) den Jüngling ohne Flügel darstellen, die doch bei Eros nimmermehr fehlen durften. Hiernach bedarf die früher geläufige Ansicht, dass diese Statue einen Eros des Praxiteles reproduziere, keiner besonderen Widerlegung. Die Figur kann zwar auf Grundlage eines praxitelischen Typus gestaltet sein, ist aber jeden Falls von dem Geiste einer späteren Zeit durchdrungen, wie denn die complizierte Anordnung des Haares in der Kunst vor Alexander dem Grossen keine Analogie findet. Mit der Vermuthung endlich, dass die Statue den Hochzeitsgott Hymen darstelle, lässt sich das Attribut des Bogens nicht vereinigen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 12. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 35, 144. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 497 Fig. 538. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1578, wo die Deutung auf einen trauernden Eros begründet ist. Die Ansicht, dass Eros mit Psyche gruppiert sei, wird von Stephani die Antiken-Sammlung zu Pawlowsk p. 6 n. 8 und Overbeck Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 33—34 vertreten. Über die Wiederholungen der Figur: Bull. dell' Inst. 1877 p. 151 ff., wo auch die Erklärung für Hymen entwickelt ist.

184 (251) Mittelmässig gearbeitete und stark restaurierte **Wiederholung des polykletischen Doryphoros** (vgl. n. 58).

Die der Oberfläche gegebene glänzende Politur deutet auf die Zeit Hadrians oder der Antonine.

Bull. dell' Inst. 1864 p. 30.

185 (253) **Oberleib eines Triton oder Seekentauren.**

Gefunden im Grundstücke S. Angelo bei Tivoli. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Ohren und Locken, beinah der ganze Unterleib.

Da der untere Theil der Statue fehlt und wir nicht wissen, ob sie nur in einen Fischleib oder hinten in einen Fischleib, vorn in Pferdebeine auslief, so bleibt es ungewiss, ob die Figur einen Triton oder einen Seekentauren wiedergab. Jeden Falls ist sie die grossartigste unter *allen erhaltenen* Darstellungen dieser Art und besond

geeignet, von der Weise, in der Skopas solche Seewesen behandelte, einen Begriff zu geben. Wie die Tritonen, Seekentauren und Nereiden gewissermassen einen das Meer belebenden Thiasos bilden, hat die bildende Kunst für ihre Charakteristik mancherlei Formen von dem Gefolge des Dionysos entlehnt. So entsprechen denn die Ohren unserer Figur denen der Satyrn und erinnert die über der Brust zusammengeknüpfte Fischhaut an die Nebris. Der grossartige Kopf zeigt den den Wassergottheiten eigenthümlichen melancholischen Ausdruck. Wir empfangen den Eindruck, als ob dieser Dämon schmerzvoll über die unendliche Meeresfläche dahinblicke und sein geöffneter Mund einen Seufzer ausstosse. Das Haar erscheint von Feuchtigkeit durchdrungen. Da unsere Statue in der Kopf- und Gesichtsbildung auffällig an eine berühmte Schöpfung der zweiten attischen Schule, nämlich an die Figur der trauernden Niobe, erinnert, so dürfen wir sie in nahe Beziehung zu der Kunst des Skopas setzen. Jedoch bleibt zu erwägen, ob nicht Skopas bei ähnlichen Darstellungen den Ausdruck der Melancholie massvoller behandelte und ob nicht dieser Ausdruck erst von der späteren Kunst zu dem Grade gesteigert worden ist, den wir an der vatikanischen Statue wahrnehmen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 34. Pistolesi V 34. Clarac IV pl. 745, 1806. Millin gal. myth. pl. 73, 300. Hirt Bilderbuch T. 18, 8. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 132, 513. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XVII 1. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1862 Fig. 1962. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 321. Braun Ruinen und Museen p. 329 n. 69.

186 (255) Statue des Paris.

Vormals im Palazzo Altemps. Ergänzt die Nasenspitze, der unter dem Chiton hervorragende Theil des r. Armes, der l. Vorderarm, der r. Unterschenkel — abgesehen von dem vorderen Stücke des Fusses —, der l. Fuss. Der letztere ist falsch angesetzt und zwar in einer Weise, durch welche das l. Bein eine ungebührliche Verkürzung erfahren hat. Man erkennt noch auf der Plinthe unter der Sohle des modernen Fusses die *Ansatzspur* von der l. antiken Ferse. Die Statue hat *durch rücksichtsloses* Abputzen stark gelitten.

Da der prüfende Blick beweist, dass Paris als Richter der drei Göttinnen dargestellt ist, so scheint ihm der Ergänzer mit Recht einen Apfel in die r. Hand gegeben zu haben. Während Paris von der griechisch-römischen Kunst in der Regel unter einem zarten, beinahe knabenhaften Typus dargestellt wird, erscheint er hier als ein kräftiger Jüngling von bezaubernder Schönheit, dem man es ansieht, dass er nicht nur Frauen zu verführen, sondern auch Waffenthaten zu verrichten im Stande ist. Nun berichtet Plinius (n. h. 34, 77) von dem Paris des Euphranor, eines Meisters, dessen Thätigkeit mindestens bis zu den Jünglingsjahren Alexanders des Grossen herabreichte, dass sich in dieser Figur Alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena und doch auch wieder der Mörder des Achill. Eine derartige Schilderung passt vortrefflich auf die vatikanische Statue. Ausserdem zeigt dieselbe die jenem Meister eigenthümlichen Proportionen, nämlich einen schmächtigen Körper, dabei aber einen verhältnissmässig grossen Kopf, auch stark entwickelte Arme und Beine. Hiernach scheint die Vermuthung nicht zu kühn, dass unsere Figur auf den Paris des Euphranor zurückgeht. Zwei Ansätze, von denen sich der eine auf der Plinthe links von dem l. Beine, der andere an dem über den l. Oberschenkel herabfallenden Mantel erhalten hat, rühren vielleicht von einem an diesen Stellen angelehnten Pedum her.

De Rossi raccolta di statue T. 124. Piranesi racc. di statue T. 6. Visconti Mus. Pio-Cl. II 37. Pistolesi V 35. Clarac V pl. 829 n. 2078. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 342. Braun p. 329 n. 70.

187 (259) **Kitharödenapoll zu einer Pallas restauriert.**

Vormals im Garten des Palazzo Ottoboni-Fiano. Der Kopf antik, aber nicht zugehörig. Ergänzt die Vorderarme mit ihren Attributen, allerlei Splitter an dem die Brust bedeckenden Mantel (besonders an der auf der l. Seite herabreichenden langen Falte), drei Zehen am r., die kleine Zehe am l. Fusse, Stücke der Plinthe.

Die Form der Büste beweist, dass die Figur nicht

weiblichen, sondern männlichen Geschlechtes ist. Einen Anhaltspunkt für ihre Benennung giebt die Faltenbildung auf der l. Seite der Brust unweit des Oberarmes. Man erkennt deutlich, dass hier von moderner Hand ein Gegenstand weggemeisselt ist, der das Gewand in die Höhe schob und die an jener Stelle beginnende, vertikal herabreichende Falte veranlasste. Dieser Gegenstand kann kein anderer gewesen sein als eine Kithara, die mit einem ihrer oberen Enden in das Gewand eingriff. Demnach stellte die Statue Apollo als Kitharöden dar, wie er mit der Linken die Kithara rührte, während die vorgestreckte Rechte vermuthlich eine Schale hielt. Die gleichen Attribute und eine ähnliche Haltung hatte eine Statue des Bryaxis, welche im Apollotempel zu Daphne (bei Antiocheia am Orontes) stand und, wie es scheint, auf antiochenischen Münzen und auf einem Tetradrachmon des Antiochos V. Epiphanes reproduziert ist. Eine ähnliche Figur findet sich auch auf akarnanischen Stempeln, auf Münzen des Augustus, wo sie durch die Beischrift als Apollo Actius bezeichnet ist, und auf Münzen späterer Kaiser, auf denen sie die Beischrift Apollo Palatinus oder Augustus führt. Die Statue ist unter allen erhaltenen, welche Apoll als Kitharöden darstellen, die würdevollste und grossartigste und ihre Erfindung gewiss älter als die des schlankeren und bewegteren Typus, den wir durch n. 267 kennen. Die mächtigen Formen und die Behandlung des Gewandes erinnern an die Kunstweise der zweiten attischen Schule. Der dem Körper aufgesetzte weibliche Kopf zeigt einen schönen attischen Typus aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., hat aber durch Abputzen stark gelitten.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 37. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1528, wo noch Welckers Zeitschrift p. 353 beizufügen ist. Über den Apoll des Bryaxis: Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1886 p. 20—27. Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 96—97. Über die oben zum Vergleich herangezogenen Münztypen: Berichte 1886 p. 3—7, p. 21 ff. Overbeck Kunstmythologie IV Münztafel V 37—41 p. 96—97, p. 305. Vgl. Römische Mittheilungen III (1888) p. 296. *Philologus n. F. I* (XLVII 1889) p. 689 ff.

188 (260) **Attisches Votivrelief, den Heilgöttern geweiht.**

Aus Griechenland nach Rom gebracht. Ergänzt sämmtliche Köpfe, an dem sitzenden Gotte beinah der ganze Oberkörper, an dem die Chlamys emporziehenden Jünglinge der r. Arm und beide Beine; doch sind die Füsse antik. Pentelischer Marmor.

Links sind die Heilgötter gruppiert. Asklepios sitzt auf einem Lehnsessel, dessen Seitenlehnen von geflügelten Sphinxen gestützt werden; hinter ihm steht Hygieia, welche die l. Hand erhebt, wie um sie auf die Schulter des Vaters zu legen; die vor Asklepios stehenden Jünglinge sind seine Söhne Podaleirios und Machaon. R. sieht man eine Gruppe von kleiner gebildeten Sterblichen, welche diesen Göttern ihre Verehrung darbringen, einen Mann, zwei Frauen, jede mit einem kleinen Kinde an dem Busen, drei halbwüchsige Knaben, ein kleines Mädchen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 27. Pistolesi V 37. Panofka Asklepios und die Asklepiaden (Abhandl. der Berl. Akad. 1845) T. V 1. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 439. Braun Ruinen und Museen p. 331 n. 72. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 108 Anm. 6. Über diese Gattung von Reliefs vgl. besonders Arch. Zeitung XXXV (1877) p. 139 ff. Mittheilungen des arch. Inst. in Athen II (1877) p. 214 ff.

189 (261) **Sogenannte Penelope.**

Die Figur stimmt hinsichtlich des Motivs mit derjenigen von n. 93 überein, wo über die Darstellung das Nöthige bemerkt wurde, ist jedoch nicht wie dort im Hochrelief, sondern als Statue ausgeführt. Sie scheint nach der zwar sorgfältigen, aber doch etwas leblosen Arbeit eine Copie aus der ersten Kaiserzeit. Ihre Ergänzung liefert einen schlagenden Beleg für die willkürliche Weise, in der die modernen römischen Steinmetzen bisweilen mit den antiken Sculpturen umgehen. Es fehlte an der Statue der Kopf mit dem denselben bedeckenden Gewandstücke. Der Restaurator hat das letztere ergänzt und die *Maske eines antiken*, aber nicht zugehörigen Jünglings-

kopfes (modern die Nasenspitze) hineingesetzt, dessen Stil etwas jünger erscheint als der des Körpers. Ausserdem sind ergänzt die r. Hand, das r. Bein von etwas über dem Knie an bis zur Mitte der Wade, beide Füsse nebst den benachbarten Gewandstücken, der untere Theil des Felsensitzes, die Plinthe. Auch der obere Theil des Felsensitzes ist erst durch moderne Überarbeitung entstanden. Wie andere Wiederholungen (n. 93 und 584) beweisen, sass die Figur vielmehr auf einem lehnelosen Sessel, unter dem ein Wollkorb stand.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. IX 35. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 1037 Fig. 1250. Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 A, wo p. 17 wie bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 211 weitere Litteratur angeführt ist. Vgl. auch Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1884 p. 622.

In die Basis dieser Statue ist eingelassen:

190 **Hellenistisches Kabinetsrelief, Dionysos und Ariadne.**

Ergänzt das obere Drittel des Dionysos mit beiden Armen und dem oberen Theile des Szepters, die obere Hälfte des Seilen mit dem r. Arme, der Kopf, beide Arme und der l. Fuss der Ariadne.

Dionysos ist auf einem zierlich gearbeiteten Bette gelagert, während auf seinen Knien in halb sitzender, halb liegender Stellung Ariadne ruht und Seilen, der in kleineren Verhältnissen dargestellt ist als das Liebespaar, auf Ariadne zuschreitet. Wenn der Ergänzer den Seilen der Geliebten seines Herrn mit der R. eine Schale darreichen lässt, so weist eine auf dem l. Schenkel der Ariadne erhaltene Ansatzspur in der That auf eine derartige Handlung hin. Die charaktervolle Hässlichkeit des Seilen bildet einen wirksamen Gegensatz zu der Schönheit des Dionysos und der anmuthigen, sinnlich reizenden Erscheinung seiner Geliebten. Nach Massgabe ähnlicher, besser erhaltener Darstellungen hat man vermuthet, dass das Lager, auf dem die beiden Liebenden ruhen, auf *einem Wagen* stand und dass das Fragment demnach von *einem Relief* herrührt, welches den Hochzeitszug des

Dionysos und der Ariadne darstellte. Die Composition ist vortrefflich, die Ausführung sorgfältig.

Pistolesi V 39. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 51. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1888. Vgl. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 95 n. 44.

191 (262) Stark restaurierte **Statue des Augustus.**

Gefunden in der Basilica von Otricoli. Am Kopfe sind ergänzt der Nasenrücken und das Wirbelstück.

Die Statue wurde früher fälschlich auf Caligula gedeutet, stellt aber augenscheinlich Augustus im frühen Mannesalter dar.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 3. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. III p. 29 n. 13.

192 (264) **Apollon Sauroktonos.**

Gefunden 1777 auf dem Palatin in der Villa Magnani. Ergänzt ein grosses Stück am Schädel, die ganze l. Seite des Gesichts, das l. Auge, die Nase, der Mund, das Kinn inbegriffen, der r. Vorderarm, drei Finger der L., das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels, das l. vom Knie abwärts, ein Stück des Stammes mit dem oberen Theile der Eidechse, die Plinthe.

Wie Plinius (n. h. 34, 70) berichtet, bildete Praxiteles einen eben erwachsenen Apoll, welcher einer herankriechenden Eidechse mit einem Pfeile aus der Nähe auflauert. Die Statue war aus Erz gearbeitet und im Alterthum unter dem Namen des Eidechsentödters (Sauroktonos) bekannt. Unsere Figur giebt das praxitelische Original in Marmor wieder. In der Handlung des jugendlichen Gottes hat man eine eigenthümliche Art von Weissagung erkennen wollen. Doch findet diese Auffassung in den über die hellenische Mantik vorliegenden Angaben keine Stütze. Vielmehr scheint es sich um ein Spiel zu handeln, bei welchem es darauf ankam, die schnell dahinschlüpfenden Eidechsen mit einem spitzen Gegenstande zu treffen. Dieses Spiel ist auf einem antiken Vasenbilde dargestellt und auch heut zu Tage sieht man in der römischen Campagna vielfach Erwachsene wie

Kinder sich damit belustigen, mit Messern nach Eidechsen zu werfen oder zu stechen. Unsere Statue zeigt den jugendlichen Apoll in einer ähnlichen Handlung. Halb versteckt steht er hinter dem Baume wie in einem Hinterhalte und zielt mit dem Pfeile nach dem an dem Stamme herauflaufenden Thierchen. Der Apollon Sauroktonos gehört somit zu den ältesten Kunstwerken, welche einen Gott in einer für seinen ethischen Inhalt bedeutungslosen, genrehaften Situation wiedergeben. Die Alten rühmten an den Figuren des Praxiteles besonders die gefällige Anmuth. Die leicht ruhende Stellung unserer Statue giebt von dieser Eigenschaft einen anschaulichen Begriff. Das Gesicht und das Haar zeigen eine stilisierende Behandlung, die sich noch wesentlich von der besonders durch Lysipp eingeführten, naturalistischen Charakteristik unterscheidet.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 13. Pistolesi VI 11. Rayet Monuments de l'art antique II pl. 46. Overbeck Kunstmythologie IV p. 134, p. 235 (n. 2) ff.; Atlas XXI 2. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 312; alte Denkm. I p. 406 ff. Brunn Geschichte der gr. Künstler I p. 337, p. 351. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1214. Overbeck Gesch. der gr. Plastik II³ p. 36—37.

193 (265) **Amazonenstatue.**

Früher in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Hals, beide Arme, die obere Hälfte des Köchers, das r. Bein von dem Knie bis zum Knöchel — das l. ist gebrochen aber alt —, die obere Hälfte des Stammes wie des daran angebrachten Schildes und Beiles, die Raupe des Helmes. Der durch ein modernes Halsstück mit der Büste verbundene Kopf (ergänzt Nase, Unterlippe, Kinn) ist antik aber nicht zugehörig; er stammt von einer Replik der unter n. 499 besprochenen Statue. Der Kopf hat sich nur an einem Exemplare unseres Typus erhalten, nämlich an einer Statue, die sich in Petworthhouse in England befindet (Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 606—607; Jahrbuch des arch. Instituts I, 1886, T. 1, 2 p. 20 δ).

Nach der Auffassung des Ergänzers nimmt die Amazone den Bogen ab, etwa um sich einem siegreichen *Gegner zu ergeben.* Hiernach hätte sie den Bogen über

die Schulter gehängt getragen. Dieser Gebrauch ist aber, soweit unsere Kenntniss reicht, im Alterthum nicht nachweisbar. Vielmehr bezeugen alle Denkmäler und Angaben der Schriftsteller, dass der Bogen am Köcher befestigt getragen wurde, und an dieser Stelle zeigt auch den Bogen die beste Replik des in Rede stehenden Amazonentypus, ein in Trier befindlicher Torso.

Fig. 7.

Die Untersuchung über das ursprüngliche Motiv hat auszugehen von einer vormals in der Natterschen Sammlung befindlichen, gegenwärtig leider verschollenen Gemme. Der Abdruck dieses Steines (Fig. 7) zeigt eine Amazone, welche hinsichtlich der Körperhaltung mit der Matteischen Amazone und ihren Wiederholungen übereinstimmt. Der Kopf ist in der gleichen Weise gestellt wie an dem Petworthschen Exemplare, an dem sich der zugehörige Kopf erhalten hat, und scheint dem letzteren, soweit die kleinen Dimensionen und die wohl nicht ganz zuverlässigen Abbildungen ein Urtheil gestatten, auch hinsichtlich des Typus zu entsprechen. Die hoch über den Kopf emporgreifende Rechte stützt sich auf einen Speer oder eine Stange, während die ausgestreckten Finger der gesenkten Linken an dem unteren Theile des Schaftes anliegen. Wenn man vermuthet hat, dass sich die Amazone in dieser Weise stütze, um auszuruhen, so lehrt der Augenschein, dass eine derartige Haltung bei einer einfach ausruhenden Figur höchst gezwungen sein würde. In ungleich befriedigenderer Weise dagegen erklärt sich jene Haltung, wenn wir annehmen, dass die Amazone sich vorbereitet, um, auf den Speer oder die Stange gestützt, einen Sprung zu unternehmen. Das Gleiche gilt für die statuarischen Repliken der Figur, die uns mancherlei Einzelheiten deutlicher erkennen lassen als das kleine Gemmenbild. Zur Veranschaulichung des ursprünglichen Motives diene die Fig. 8 abgebildete Skizze. *Die Amazone ist* im Begriffe, den Schaft in die

Fig. 8.

für den bevorstehenden Sprung geeignete Stellung zu bringen. Sie fasst ihn mit der erhobenen Rechten oben fest an und und lässt ihn unten wie probierend durch die ausgestreckten Finger der Linken gleiten. Der r. Fuss setzt fest auf; der l. berührt, da er binnen Kurzem behufs des Sprunges eine Bewegung nach rückwärts machen wird, nur mit dem Ballen den Boden, während der Chiton am l. Schenkel emporgezogen und unter den Gürtel geschoben ist, um dem bei dem Sprunge nachfolgenden l. Beine freien Spielraum zu gewähren. Der Kopf war, wie die Petworthsche Statue beweist, aufgerichtet und schaute mit gespannter Aufmerksamkeit vorwärts. Der Spornriemen, welcher den l. Fussknöchel umgiebt, charakterisiert die Amazone als Reiterin, scheint jedoch zu der Situation, in der sie dargestellt ist, in keiner näheren Beziehung zu stehen. Wenn man auf dieses Attribut hin vermuthet hat, die Amazone sei im Begriffe, sich auf das Pferd zu schwingen, so widerspricht dem die Überlegung, dass eine geübte Reiterin eine so geläufige Handlung ohne weitere Umstände vollziehen und dafür nimmermehr in so reflektierter Weise die geeignete Stellung suchen wird. Vielmehr scheint es, dass

sich die Amazone anschickt einen aussergewöhnlichen Sprung zu unternehmen, einen Sprung, von dem vielleicht eine uns verloren gegangene mythische Überlieferung berichtete.

Da dieser Typus eine schlankere Gestalt, eine weichere Behandlung des Nackten, wie eine reichere und künstlichere Anordnung des Gewandes zeigt als der polykletische (vgl. n. 32), so scheint er in etwas späterer Zeit entstanden als der letztere; doch darf man ihn schwerlich über das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. herabrücken. Auch hier weist die Composition wie die Stilisierung auf ein Bronzeoriginal zurück.

Die Ausführung des vatikanischen Exemplares ist elegant aber etwas trocken. An dem Chiton haben sich Spuren einer Farbe erhalten, die gegenwärtig gelbbraun aussieht. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift, die auf einer in der Villa Wolkonsky befindlichen Basis wiederkehrt, giebt an, dass die Statue aus dem Versammlungslokale der Ärzte an den Ort versetzt wurde, wo sie nachmals aufgestellt war.

Die Litteratur im Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 20 γ. Vgl. daselbst p. 25—28, p. 34—39, p. 43—47, ausserdem Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XLVIII Fig. 1502 p. 1350. Die Inschrift gehört zu der im Bull. archeologico cristiano III (1865) p. 7—8 behandelten Gattung. Die Basis in Villa Wolkonsky: Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom I n. 1598.

In die Basis von 193 (265) ist eingelassen:

194 **Fein gearbeitetes Relief.**

Dargestellt ist ein bärtiger Mann mit porträthaftem Gesichte (ergänzt die Nase), welcher dasitzt mit vorgeneigtem Oberkörper und abwärts gerichtetem Blick. Obwohl nur der obere Theil antik ist, scheint der Ergänzer doch das Richtige getroffen zu haben, indem er sich den Mann lesend oder schreibend dachte. Die durchgearbeitete Physiognomie lässt auf einen Gelehrten, der Stil auf eine Copie nach einem hellenistischen Originale schliessen.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 77.

195 (267) **Trunkener Satyr.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, die Lippen, der r. Arm nebst der unter der r. Hand liegenden Haarmasse, der l. Vorderarm, der obere Theil des Schlauches, der r. Unterschenkel, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts — doch ist der l. Fuss grösstentheils antik —, das Schnauzenstück des Pantherfelles, ein Stück des Felsensitzes.

Eine durch den Schlauch durchreichende röhrenartige Öffnung beweist, dass diese Statue zum Schmucke einer Fontäne diente und der Wasserstrahl aus dem Schlauche emporsprudelte. Der Satyr ist betrunken und im Begriffe einzunicken. Indem er sich hierbei mit dem l. Ellenbogen auf seinen Weinschlauch stützt, wird die Flüssigkeit durch den Druck herausgetrieben.

Monumenta Matthaeiana I 34. Visconti Mus. Pio-Cl. I 47 (vgl. p. 237 not. *). Pistolesi V 42. Clarac IV pl. 722 n. 1726.

196 (268) **Statue der Hera.**

Gefunden in den Thermen von Otricoli. Ergänzt der r. Arm, die l. Hand und der l. Vorderarm mit dem auf dem letzteren liegenden Gewandstücke, der r. Fuss. Der Kopf ist antik aber nicht zugehörig.

Der Typus der Statue ist demjenigen der Hera Barberini (n. 301) nahe verwandt. Der ihr aufgesetzte Kopf erinnert an den der knidischen Aphrodite (vgl. n. 316). Damit er den für Hera bezeichnenden Schmuck aufweise, hat der moderne Ergänzer daran eine Stephane angebracht.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 20. Pistolesi V 43. Clarac III pl. 414, 725. Overbeck Kunstmythologie III p. 112 n. 3; Atlas X 32. Vgl. Roscher Lexikon I p. 2113.

197 (270) **Weibliche Statuette, als Urania ergänzt.**

Gefunden unter Pius VI. bei Tivoli, wie es scheint in der angeblichen Villa des Marcus Brutus (vgl. die einleitenden Bemerkungen zu n. 267 ff.). Ergänzt der r. Arm mit dem Griffel, die l. Hand mit der Kugel. *Der durch* ein modernes Einsatzstück mit dem Körper *verbundene* Kopf ist antik aber nicht zugehörig.

Der Kopf, welchen der moderne Ergänzer der Statuette aufgesetzt hat, stellt eine Muse dar; denn über der Stirn hat sich beinah vollständig der Federschmuck erhalten, mit dem die antike Kunst öfters die Musen zum Andenken an den von ihnen über die Sirenen errungenen Sieg ausstattet. Doch nöthigt nichts dazu, in der Statuette eine Muse zu erkennen. Die Ausführung ist vortrefflich. Der aus einem dünnen Stoffe gearbeitete, zart gefältelte Chiton bildet einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem aus einem schweren Stoffe bestehenden Mantel, der unter den l. Schenkel gestopft ist und in eine beinah überreiche Fülle von Falten bricht.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 25 (vgl. opere varie IV p. 322 n. 90). Bouillon Musée des antiques I 46. Pistolesi V 42. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 319. Braun Ruinen und Museen p. 335 n. 77.

198, 199 **Poseidippos** (271) **und** (gegenüber) **Menandros** (390).

Die beiden Statuen wurden unter Sixtus V., wie es scheint, auf dem Viminal bei S. Lorenzo in Panisperna gefunden, wo nach der Ansicht einiger älterer Topographen die Thermen der Olympias, Gattin des Kaisers Constans, lagen. Sixtus V. liess sie in der ihm gehörigen Villa Montalto (später Negroni, dann Massimi) aufstellen (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXXVIII n. 29). Sie gelangten später in den Besitz von Thomas Jenkins und wurden unter Pius VI. für den Vatikan erworben. Ergänzt am Poseidippos der l. Daumen, am Menandros die Nasenspitze, das l. Ohr, die l. Hand mit der Rolle, der vordere Theil des r. Fusses. Pentelischer Marmor.

Die beiden Statuen sind von derselben Hand und als Gegenstücke gearbeitet. Die Benennung der einen (Museumsnummer 390) als Menandros wird durch eine inschriftlich bezeichnete Medaillonbüste dieses Dichters gerechtfertigt. Auf der Plinthe der anderen ist der Name des Poseidippos eingemeisselt. Die charaktervolle und von aller Effekthascherei freie Weise, in der die beiden Persönlichkeiten wiedergegeben sind, sichert diesen Statuen einen hervorragenden Platz unter den *Porträtbildungen aller Zeiten*. Menandros, der bedeutendste

Dichter der neuen attischen Komödie, sitzt mit dem ungezwungenen Anstande des Weltmannes auf seinem Lehnstuhle. Der Bau seines Körpers bekundet eine gesunde und kräftige Constituton. Aus dem Kopfe spricht durchdringender Verstand wie scharfe Beobachtungsgabe, während ein ironischer Zug den Mund umspielt. Wenn die Falten des den unteren Theil des Körpers bedeckenden Mantels in etwas gesuchter Weise angeordnet sind, so stimmt dies vortrefflich zu den Angaben der Alten, dass Menandros der Pflege seines Äusseren eine übergrosse Sorgfalt widmete. Als eine ganz anders geartete Individualität stellt sich Poseidippos dar, ein athenischerKomödiendichter, dessen Thätigkeit in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. fällt. Der gekrümmte Rücken des noch verhältnissmässig jungen Mannes lässt auf einen schwächlichen und nicht gehörig durch gymnastische Übungen ausgebildeten Körper schliessen. Im Gegensatz zu der behaglichen Eleganz des Menandros macht seine Haltung einen unbeholfenen und schwerfälligen Eindruck. Der kränklich nervöse Ausdruck seines Gesichtes lässt deutlich erkennen, dass die Lebensanschauung dieses Mannes stark pessimistisch angehaucht war.

Die senkrecht in die Köpfe eingetriebenen eisernen Stifte, welche, da sie in Folge der Oxydierung anschwollen, den umgebenden Marmor auseinander gesprengt haben, dienten offenbar zur Aufnahme der bronzenen Scheiben (μηνίσκος), durch die nach einer für Attika bezeugten Sitte die Köpfe der im Freien aufgestellten Statuen gegen die Witterung und gegen die Verunreinigung durch die Vögel geschützt wurden. Ferner beweisen die an den Füssen erhaltenen Nägel, dass das Riemenwerk der Schuhe durch Streifen aus Bronzeblech ausgedrückt war — eine Thatsache, welche an den übrigen Theilen der Statuen eine mehr oder minder der *Natur entsprechende* Bemalung voraussetzen lässt. Die *breite frische Behandlung* der plastischen Formen findet *in der griechisch-römischen Kunst keine Analogie. Man hat hieraus, wie* aus dem pentelischen Marmor, aus dem

die beiden Statuen gearbeitet sind, mit Recht auf einen attischen Bildhauer geschlossen und sogar die Vermuthung geäussert, dass die beiden Statuen aus dem athenischen Dionysostheater stammten, in welchem neben den Bildsäulen anderer berühmter Dichter auch eine des Menandros aufgestellt war. Indess ist neuerdings die inschriftlich bezeichnete Basis der letzteren aufgefunden worden und es hat sich herausgestellt, dass die Plinthe des vatikanischen Menandros zu breit ist, um auf derselben Platz zu finden.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 15, 16 (vgl. opere varie IV p. 179, p. 183, p. 314 n. 76, 77); iconografia greca I T. 6, 6a p. 103—109. Pistolesi V 45. Clarac V pl. 841 n. 2118, 2120. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 923 Fig. 995; III p. 1387 Fig. 1535. Die Statue des Poseidippos ist bereits bei Bellori illustrium philosophorum poetarum rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685) T. 61 als »in hortis Montaltis« befindlich abgebildet. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1622, 1623. Über die im Dionysostheater gefundene Basis: Bull. dell' Inst. 1862 p. 163—165. Arch. Zeitung XXXII (1874) p. 100—101.

200 (392) **Nackte männliche Statue,** stark ergänzt.

Der ihr aufgesetzte Kopf des Septimius Severus ist antik aber nicht zugehörig.

201 (393) **Schutzflehende auf einem Altar sitzend.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, der r. Vorderarm, die Finger der Linken, der l. Fuss, Stücke am Sitze, die Plinthe.

Das ursprüngliche Motiv und die Bedeutung der Figur ergeben sich aus einer besser erhaltenen Replik, die sich im Palazzo Barberini befindet und an welcher der Kopf wie die r. Hand antik sind. Der Kopf ist etwas emporgerichtet und zeigt einen besorgten Ausdruck; in der r. Hand hat sich der Rest eines Zweiges erhalten. Also ist ein Mädchen dargestellt, welches, das Attribut der Schutzflehenden, einen Zweig, in der Rechten, auf *einem Altar sitzt* und ängstlich emporblickt, entweder *zu einer Person*, von der es bedrängt wird, oder zum *Himmel*, um von den Göttern Hülfe zu erbitten. Di

Barberinische Statue ist nach dem ganzen Charakter der Ausführung eine attische Arbeit aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. Hingegen weist die unbestimmte Formengebung des vatikanischen Exemplares auf eine spätere Zeit hin. Immerhin aber kann auch dieses Exemplar, da es aus pentelischem Marmor gearbeitet ist, in Attika ausgeführt sein. Man hat neuerdings vermuthet, dass das Original der beiden Statuen eine Figur des Kalamis gewesen sei. Doch scheint dieser Meister nach Allem, was wir von ihm wissen, in einem gebundeneren Stile gearbeitet zu haben. Ausserdem zeigt das Barberinische Exemplar eine grossartig-einfache Formengebung, die an die Kunst des Pheidias erinnert, aber keineswegs die zierliche Anmuth, welche die antiken Kunstkritiker als für die Werke des Kalamis bezeichnend hervorheben.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 40. Pistolesi V 54. Millin gal. myth. pl. 166, 649*. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 288, 868. Clarac V pl. 835 n. 2096. Vgl. Ann. dell' Inst. 1871 p. 205, p. 209. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 50. Die Barberinische Statue: Mon. dell' Inst. IX 34, Ann. 1871 p. 202 ff. Bonner Studien T. IV p. 38—50.

202 (394) **Statue des Zeus oder Poseidon.**

Unter Clemens XIV. aus dem Nachlasse des Bildhauers Pacilli erworben. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme abgesehen von den Schulterstücken, die Unterschenkel nebst den Füssen, der Stamm, der Delphin, die Plinthe.

Die früher als Zeus ergänzte Statue ist später durch Beifügung des Dreizackes und des Delphins in Poseidon verwandelt worden. Welche der beiden Auffassungen richtig sei, ist schwer zu entscheiden. Die erhaltenen Theile zeigen keine Eigenthümlichkeit, die mit Entschiedenheit auf Poseidon hinwiese, und der gehaltene Ausdruck des Kopfes findet in keinem der plastischen Typen, die mit Sicherheit auf diesen Gott bezogen werden, eine schlagende Analogie. Jedoch hat man zu bedenken, dass das Ideal des Poseidon allmählich aus demjenigen des Zeus abgeleitet worden ist und erst ver-

hältnissmässig spät einen von dem des Bruders sich scharf unterscheidenden, individuellen Charakter erhalten hat. Demnach könnte die Statue recht wohl einen Poseidontypus wiedergeben, in dem diese Individualisierung noch nicht zur Ausbildung gelangt war.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 32. Overbeck III p. 267 n. 10 (wo Anm. b die weitere Litteratur angeführt ist), p. 287 n. 14; Atlas XI 9, XII 35.

203 (395) **Apoll mit der Kithara.**

Ergänzt die Nase, der ganze Hals nebst den über den Nacken herabfallenden Locken, der r. Arm mit dem Plektron, der l. Vorderarm mit der Kithara, beide Füsse, die Stützen des Sessels, die Plinthe. Der am Gesichte stark abgeputzte Kopf scheint zu dem Körper gehörig, da er hinsichtlich des Materials, der Dimensionen und der Weise der Ausführung genau mit demselben übereinstimmt.

Diese Marmorstatuette giebt ein hellenisches Bronzeoriginal archaischen Stiles wieder. Da sich der Ansatz der Kithara auf dem l. Oberschenkel erhalten hat und der Umstand, dass die L. die Kithara hielt, in der R. das Plektron voraussetzen lässt, so scheint die Ergänzung der Arme wie ihrer Attribute im Ganzen gesichert. Hingegen fragt es sich, ob der Restaurator mit Recht die frei über den Nacken herabfallende Lockenmasse beigefügt hat. Die verwandten Apollofiguren zeigen das Haar am Hinterkopfe emporgehoben und durch die das Haupt umgebende Binde durchgesteckt, während zwei Locken hinter oder vor jedem Ohre nach der Schulter herabfallen. Dass diese Locken auch an unserer Statuette vorhanden waren, beweisen zwei auf jeder Schläfe angebrachte Bohrlöcher, die nur zur Befestigung von besonders gearbeiteten Locken gedient haben können. Vielleicht war der am Hinterkopfe befindliche Haarwulst zum Theil abgestossen und veranlasste dieser Umstand den Ergänzer zur Beifügung der über den Nacken herabfallenden Haare, welche ihm durch die Apollotypen freien Stils geläufig waren. Die Augen waren aus anderem Materiale, vermuthlich Glasfluss, *gearbeitet* und in die Höhlungen eingesetzt.

Gerhard antike Bildwerke T. 84 n. 1, 2. Clarac III pl. 481 n. 926 A. Overbeck griech. Kunstmythologie IV p. 180 n. 3; Atlas XXI 29.

204 (396) **Statue des Narkissos.**

Früher im Palazzo Barberini. Ergänzt die Nase, der r. Arm, die vordere Hälfte des l. Unterarmes mit der l. Hand, das l. Bein von dem Knie abwärts, das unterste Drittel des l. Unterschenkels nebst dem Fusse, der von der Chlamys bedeckte Stamm abgesehen von dem obersten am Schenkel anliegenden Stücke, die Plinthe.

Diese Statue, die durch Abputzen und theilweise Überarbeitung stark gelitten hat, wird bald auf Adonis, der soeben von dem Eber die tödtliche Wunde empfangen hat, bald auf Narkissos gedeutet, wie er sein Spiegelbild in der Quelle erblickt. Die erstere Erklärung gründet sich im Besonderen auf den am r. Oberschenkel sichtbaren Einschnitt, in welchem man eine Wunde erkennen wollte. Die antike Plastik drückt aber Wunden in anderer Weise aus, nämlich nicht durch einen rohen Einschnitt, wie wir ihn an dieser Statue wahrnehmen, sondern durch einen feinen Ritz, aus dem die Blutstropfen hervorquellen. Es scheint somit, dass jener Einschnitt von einer zufälligen Verletzung herrührt oder von dem modernen Restaurator, der die Figur für Adonis hielt, beigefügt ist. Ausserdem sieht man an der inneren Seite des r. Oberschenkels vier kleine Marmorstützen, welche nach der Ansicht der Gelehrten, die in der Statue Adonis erkennen, dazu gedient hätten, den Eber, der dem Jüngling die tödtliche Wunde beigebracht hat, oder einen Eros, welcher um die Wunde des Adonis beschäftigt ist, mit der Statue zu verbinden. Denken wir uns aber vor der Statue einen Eber beigefügt, so ergiebt sich eine Gruppe, welche durch die verschiedenen Dimensionen ihrer Glieder einen ganz unästhetischen Eindruck hervorrufen würde. Ausserdem mussten die Stützen, wenn sie einen wuchtigen Gegenstand, wie einen Eberkopf, mit der Statue verbanden, eine grössere Stärke haben. Gegen *die andere Annahme*, dass sich Eros, nachdem Adonis

soeben von dem Eber verletzt worden ist, bereits um die Wunde bemühe, spricht die Überlegung, dass dann zwei zeitlich auseinanderliegende Momente in unnatürlicher Weise zusammengerückt wären. Auch drückt das abwärts geneigte Gesicht des Jünglings, soweit die starke Überarbeitung ein Urtheil gestattet, nicht Schmerz oder Schrecken, wie es bei einem soeben Verwundeten der Fall sein würde, sondern Staunen aus. Endlich wird die Deutung auf Adonis auch durch den neben der Figur befindlichen, von einer Chlamys bedeckten Stamm widerlegt — ein Motiv, welches neben einem Jäger, der einen Eber annimmt, vollständig sinnlos sein würde. Dagegen erscheinen der Ausdruck wie die Bewegung der Figur und ihr Beiwerk bei der Erklärung auf Narkissos vollständig angemessen (vgl. n. 18). Der Jüngling, der soeben an der verhängnissvollen Quelle angekommen ist und bereits, um zu ruhen oder um sich zu baden, seine Chlamys auf dem neben ihm befindlichen Stamm abgelegt hat, erblickt sein Spiegelbild und wird angesichts desselben von staunendem Entzücken ergriffen. Die am Schenkel vorhandenen Stützen rühren von einem Eros her, der diese Stelle mit der Hand berührte. Und zwar scheint es nach Analogie campanischer Wandbilder, dass der Liebesgott mit der einen Hand den Schenkel des Jünglings berührte und mit der anderen auf das Spiegelbild hinwies. Die Statue diente vermuthlich als Schmuck eines Wasserwerkes und spiegelte sich in einem unter ihr befindlichen Gewässer, eine Aufstellungsweise, durch welche zugleich das Verständniss der Darstellung erleichtert wurde.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. 53. Visconti Mus. Pio-Cl. II 31. Clarac IV pl. 632, 1424. Wieseler Narkissos n. 14 p. 35—38, p. 42—43. Vgl. Raoul-Rochette mon. inéd. p. 170—171. Ann. dell' Inst. 1845 p. 348. Welcker alte Denkmäler V p. 92—93.

205 (398) **Statue des Kaisers Opellius Macrinus** (217—218 n. Chr.).

Vormals in der Sammlung Borioni. Ergänzt die Nase, drei Finger der Linken, der Griff des Schwertes, *der Daumen* der r. Hand.

Es ist das die einzige sicher beglaubigte Statue, welche sich von diesem Kaiser erhalten hat. Herodian (V 2, 3—4) berichtet, Macrinus habe in der Anordnung des Bartes, in dem Gange und in der Weise des Sprechens Marc Aurel nachgeahmt. Unsere Statue lässt diese Nachahmung hinsichtlich der Behandlung des Bartes deutlich erkennen. Sie ist für ihre Zeit nicht übel ausgeführt.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 12. Clarac V pl. 963 n. 2487. Der Kopf: Visconti iconographie romaine III p. 123 pl. 50 n. 1, 2.

206 (399) **Gruppe, Asklepios und Hygieia.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste (Palestrina). Ergänzt die Köpfe beider Gottheiten — der der Hygieia kann antik sein, ist aber dann stark abgeputzt und jeden Falls nicht zu dem Körper gehörig —, an der Figur des Asklepios drei Finger der r., vier der l. Hand, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, allerlei Stücke am Gewande, der untere Theil des Schlangenstabes, das Kopfstück der Schlange, an der Figur der Hygieia die l. Hand mit der Schale, der r. Zeigefinger, ausserdem der grösste Theil der Plinthe.

Asklepios sitzt auf einem Thronsessel. Die auffällig weichen Formen seines Körpers lassen vermuthen, dass er nicht als bärtiger Mann, sondern als Jüngling gebildet war. Neben ihm steht, kleiner an Wuchs, Hygieia, die sich an Asklepios anschmiegt, die L. auf seine Schulter legt und mit der R. der um den Stab des Gottes gewundenen Schlange eine Schale entgegenstreckt. Die Gruppe geht auf ein vorzügliches Original zurück. Sie erscheint wohl in sich abgeschlossen und veranschaulicht in ebenso klarer wie anmuthiger Weise das innige Verhältniss zwischen den beiden Heilgottheiten. Die Anordnung der Falten, die sinnlich reizende Bildung des jungfräulichen Körpers und die etwas gesuchte Art, in der der Künstler den herabgeglittenen Chiton ausgenutzt hat, um die r. Schulter der Hygieia zu entblössen — alles dies deutet auf die hellenistische Kunst. Die Ausführung ist sehr mittelmässig.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 3. Clarac IV pl. 546, 1151 B. *Panofka Asklepios und die* Asklepiaden (Abhandlungen d. Berliner

Akademie 1845) T. III 6. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 2779, p. 2780. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 109.

207 (401) **Fragment einer Gruppe, Sohn und Tochter der Niobe.**

Ergänzt der l. Zeigefinger und der l. Fuss des Mädchens; der Kopf (ergänzt die Nase und ein Stück der Oberlippe) ist antik aber nicht zugehörig, was sich sowohl aus dem verschiedenen Marmor und Stile wie aus dem Umstand ergiebt, dass sich auf der r. Schulter des Mädchens der Ansatz einer Locke erhalten hat, die in keinerlei Zusammenhang mit dem wohl erhaltenen Haare des Kopfes steht.

Dargestellt ist ein unter der r. Brust verwundetes Mädchen, welches sterbend zusammenbricht, indem es sich mit dem r. Oberarm auf den Schenkel einer hinter ihm vorschreitenden männlichen Figur stützt. Die Wunde ist durch ein Bohrloch ausgedrückt, welches offenbar zur Aufnahme eines aus Bronze oder Holz gearbeiteten Pfeiles diente. Von der männlichen Figur haben sich nur das vorgesetzte l. Bein mit dem darüber herabfallenden Mantel und der l. Vorderarm erhalten, dessen Hand auf der l. Schulter des Mädchens liegt. Doch genügen diese Reste, um eine Gestalt zu erkennen, welche in allem Wesentlichen einem im Florentiner Museum befindlichen Niobiden entsprach. Andererseits sind an der Florentiner Statue Spuren vorhanden, welche beweisen, dass dieselbe mit einer anderen Figur eine Gruppe bildete. Der Rand des über den l. Oberschenkel herabfallenden Mantels ist nämlich von moderner Hand abgearbeitet und die Falten erscheinen in eigenthümlicher Weise zurückgeschoben. Wir haben demnach anzunehmen, dass an der überarbeiteten Stelle ursprünglich etwas eingriff, was den natürlichen Fall des Gewandes hinderte und nach Analogie des vatikanischen Fragmentes nichts anderes gewesen sein kann als der aufgestützte Arm eines vor dem Jünglinge zusammensinkenden Mädchens. Also ist der Niobide in unserem Exemplare nach dem entsprechenden *Florentiner* zu ergänzen: er blickt empor

und streckt den in den Mantel gewickelten l. Arm aufwärts, um die verwundete Schwester zu decken.

Unbegreiflich ist, dass verschiedene Gelehrte in der Bildung des Mädchenkörpers Spuren archaischer Strenge erkennen wollen. Der von Hautfalten wie von Fettablagerung freie Leib eines halbreifen Mädchens lässt sich im Marmor kaum anders wiedergeben, als es an dieser Figur geschehen ist. Jedenfalls zeigt der Schenkel des Jünglings die gleiche Behandlung, welche wir an anderen Statuen von Niobiden wahrnehmen. Hingegen bekundet der dem Mädchenkörper aufgesetzte Kopf einen noch etwas gebundenen Stil. Da das Haar kurz abgeschnitten ist, wie es die Frauen während der Trauer zu tragen pflegten, und das Gesicht einen schmerzlichen Ausdruck zeigt, so scheint es, dass dieser Kopf zu der Statue einer Leidtragenden gehörte.

Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. LXIV Fig. 1752 p. 1676. Stark Niobe p. 243—244, p. 305—307. Bull. dell' Inst. 1864 p. 128.

208 (405) **Wasserträgerin.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste (Palestrina). Ergänzt der Hals, beide Arme, die Schale, der Baumstamm. Doch ist die Schale durch ein oberhalb des l. Knies, der Stamm durch ein auf der Plinthe erhaltenes Stück gesichert. Obwohl der Kopf nicht weit von dem Körper gefunden sein soll, kann er doch nicht dazu gehören, da er aus einem anderen Marmor besteht, im Verhältniss zu dem Körper zu klein erscheint und weniger gut ausgeführt ist. Ergänzt die Nasenspitze, die Unterlippe, das Kinn, ein Stück über dem l. Auge, der Rand des l. Ohres, der untere Theil des Hinterkopfes mit den davon herabfallenden Locken.

Das ursprüngliche Motiv ist durch statuarische (vgl. n. 926) wie durch in der pompeianischen Wandmalerei vorkommende Wiederholungen hinlänglich gesichert. Das Mädchen rückt eine Schale, die es mit beiden Händen *angefasst hält*, auf dem vor ihm befindlichen Baum*stamme zurecht*, und bedient sich dabei, da die Schale *schwer ist, nicht* nur der Hände, sondern hilft auch mit

einem leisen Drucke des l. Kniees nach. Offenbar war der Baumstamm durchbohrt und quoll aus der Mitte der Schale ein Wasserstrahl empor. Man hat gegen diese Auffassung der Statue eingewendet, dass das Mädchen vor dem ihm entgegen sprudelnden Wasser den Oberkörper nicht nach vorn zu, sondern rückwärts beugen müsste. Doch ist dieser Einwand nur zutreffend, wenn ein bis zu einer ansehnlichen Höhe emporsteigender Springbrunnen angenommen wird. Dass aber diese Annahme keineswegs zwingend ist, beweist der Umstand, dass mehrere der angeführten pompeianischen Figuren einen nur wenig über die Höhe des Beckenrandes emporquellenden Sprudel zeigen. Die Erklärungen, welche von der falschen Voraussetzung, dass der Kopf zum Körper gehöre, ausgehen, dürfen unberücksichtigt bleiben.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 2. Millin gal. myth. pl. 96, 325. Pistolesi V 56. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 161, 606a. Clarac IV pl. 760 n. 1856. Vgl. die Sammlung von Abhandlungen Instituto archaeologico centum semestria feliciter peracta gratulantur iuvenes capitolini (Romae 1879) p. 17—19. Die zum Vergleich herangezogenen Figuren der pompeianischen Wandmalerei: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1056—1062.

209 (406) **Ausruhender Satyr,** wahrscheinlich nach einem Originale des Praxiteles.

Gefunden zu Falerone (Faleria) in der Provinz Ancona. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm mit der Flöte, der l. Arm abgesehen von vier Fingern, Stücke am Pantherfelle, die Unterschenkel abgesehen von den Zehen des r. Fusses, der Stamm, die Plinthe.

Näheres über diesen Typus zu n. 521. Die Ausführung ist mittelmässig.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 30. Clarac IV pl. 711 n. 1691.

210, 211 (412, 413) **Zwei Prachtkandelaber.**

Gefunden bei den vom Kardinal Francesco Barberini in der tiburtiner Villa des Hadrian vorgenommenen Ausgrabungen, vormals im Palazzo Barberini (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCLXI n. 139). An beiden sind die Plinthe, die darüber liegende in Löwenklauen

auslaufende Platte und mancherlei Stücke an den Akanthosblättern des Schaftes ergänzt.

Diese mit grosser Virtuosität im korinthischen Stile ausgeführten Prachtkandelaber sind in ihren oberen Theilen offenbar durch Metallarbeiten dieser Art bestimmt. Sie wirken am Besten, wenn sie von einem Standpunkte betrachtet werden, von dem aus man zwei Flächen der dreiseitigen Basen auf einmal übersieht. Indem hierbei die Basis in ihrer ganzen Breitenausdehnung sichtbar wird, erscheint sie stark genug, um den mehrfach gegliederten, wuchtigen Schaft zu tragen. Ausserdem zeigt sie bei dieser Betrachtungsweise zwei Figuren und wird hierdurch mit dem reichverzierten Schafte in besseren Einklang gebracht, als wenn nur eine Figur sichtbar ist. Damit sich die Figuren harmonischer in das tektonische Ganze einfügen, hat ihnen der Bildhauer nicht so sehr in der Behandlung des Nackten wie in der Stellung, in der Tracht und zum Theil in der Anordnung des Haares etwas von der feierlichen Weise des alterthümlichen Stiles gegeben. Die Ausführung zeigt die für die Plastik der hadrianischen Epoche bezeichnende glatte Eleganz. Durch die Weise, in der die Helme des Ares und der Pallas behandelt sind, ist offenbar eine dem Cameenschnitt entsprechende Wirkung beabsichtigt.

Die Seitenflächen der einen Basis zeigen Zeus mit Donnerkeil und Scepter, ihm gegenüber Hera, die R. auf ein Scepter stützend, und Hermes, der von dem ihm heiligen Widder begleitet ist und eine Schale in der R. hält. Wenn die letzteren beiden Figuren, wie auf der anderen Basis die der Aphrodite und der Pallas, als auf Plinthen stehend charakterisiert sind, so hat man dies vielleicht daraus zu erklären, dass der Bildhauer bei ihrer Ausführung durch Statuen bestimmt wurde. Auf der Basis des anderen Kandelabers sieht man Ares, die R. auf einen Speer stützend, das Haupt bedeckt mit einem *Helme, dessen* hoher Busch von einer Chimära gestützt *wird, Aphrodite* nach alterthümlicher Weise in der L. *eine Blume haltend* und mit der R. einen Zipfel ihres

Obergewandes emporziehend, endlich Pallas im Begriff, die ihr heilige Schlange zu tränken; ihr Helm ist ähnlich wie der der Athena Parthenos des Pheidias mit Flügelrossen geschmückt und der gewaltige Busch von einer Sphinx getragen. In der Figur der Pallas hat man neuerdings eine Nachbildung der Athena Hygieia des Pyrrhos (vgl. n. 156), in der Aphrodite eine Nachbildung der Sosandra, einer berühmten Statue des Kalamis, erkennen wollen.

Vielleicht entsprach diesem Kandelaberpaar ein zweites, auf dem die übrigen sechs olympischen Götter in ähnlicher Weise einander gegenüber gestellt waren.

Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. I, II p. 156 ff. Cavaceppi raccolta di antiche statue III 58, 59. Visconti Museo Pio-Cl. IV 1—8. Ann. dell' Inst. 1869 Tav. d'agg. M p. 282—285. Weiteres bei Friederichs-Wolters, Bausteine n. 2124—2129. Overbeck Kunstmythologie II p. 22 n. 6, p. 33; III p. 27 n. 7; Atlas I 6, IX 28. Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 411, p. 699. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 63 n. 92, 93, p. 151—154, p. 169.

Zwischen den beiden Kandelabern:

212 (414) **Statue der schlafenden Ariadne.**

Sie wurde bereits unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch des arch. Inst. V 1890 p. 18, p. 38, p 57). Ergänzt die Nase, die Lippen, die r. Hand, der kleine und der Goldfinger der l. Hand, der Felsen, auf dem die Figur liegt, nebst dem unter dem l. Ellenbogen über den Felsen herabhängenden Gewandende und dem Streifen desselben Gewandes, welcher sich in horizontaler Richtung von dem Felsenvorsprunge bis zu den vertikal unter den Oberschenkel herabreichenden Falten erstreckt.

Wie sich aus der Vergleichung anderer Denkmäler (z. B. n. 214) ergiebt, ist Ariadne dargestellt, welche schläft, während sie von Theseus verlassen wird. Ihr Schlaf ist kein ruhiger. Vielmehr lassen die etwas *gezwungene Haltung* und das Faltengewirr an den Gewändern *deutlich* erkennen, dass sie, von Unheil verkündenden *Träumen* heimgesucht, öfters ihre Lage gewechselt

hat. Allerlei Mängel in der Ausführung sprechen gegen die Annahme, dass die Statue eine Originalarbeit sei. Der Bildhauer hat unmittelbar oberhalb der Füsse den Chiton und den darüber gebreiteten Mantel nicht mit der nöthigen Schärfe unterschieden. Doch möchte ich hierauf nicht zuviel Gewicht legen, da es möglich und sogar wahrscheinlich ist, dass dieser Unklarheit des plastischen Ausdruckes durch die ursprünglich vorhandene Bemalung abgeholfen war. Dagegen dürfte es schwer fallen, eine ähnliche Entschuldigung für die Behandlungsweise des Gesichtes ausfindig zu machen, das, wie bereits Winckelmann bemerkt hat, schief ausgefallen ist.

Die Frage, wie man sich das Original dieser Statue zu denken habe, gehört zu den schwierigsten Problemen der Archäologie. Wir kennen mehrere Wandgemälde und durch malerische Vorbilder bestimmte Sarkophagreliefs, welche darstellen, wie sich Dionysos und der Thiasos der schlafenden Ariadne nähern, und auf denen das Motiv der letzteren Figur mit demjenigen der vatikanischen Statue eine nahe Verwandtschaft zeigt. Hiernach haben wir folgende Alternative zu stellen: entweder sind die Wandgemälde und Reliefs durch statuarische Werke bestimmt, zu denen auch das Original der vatikanischen Ariadne gehörte, oder aber das Original dieser Statue ist in einem Gemälde zu suchen, welches anderer Seits wieder auf die campanischen Wandmaler und die römischen Sarkophagarbeiter eingewirkt hat. Alles erwogen, spricht die grössere Wahrscheinlichkeit für die letztere Annahme. Dass das Original unserer Statue zu einer plastischen Gruppe gehört habe, welche die Heimholung der Ariadne durch Dionysos darstellte, scheint desshalb unglaublich, weil sich keine befriedigende Anordnung einer derartigen Gruppe ausdenken lässt. Nehmen wir an, die Gruppe habe nur aus zwei Gliedern bestanden, nämlich aus der Statue der Ariadne und einer anderen *des Dionysos*, welcher die schöne Schläferin betrachtet, *wo soll man dann* den Dionysos hinstellen? Gewiss nicht *vor die Ariadne*, da er dann dem Betrachter den Rücken

zugewendet haben würde. Denkt man sich den Gott hinter Ariadne aufgestellt, so würde sein unterer Theil durch die davor befindliche Statue der letzteren verdeckt werden. Bei einer Aufstellung zur Seite würden die Glieder der Gruppe des nöthigen Gleichgewichtes entbehren. Da wir hingegen wissen, dass die Plastik bereits gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. Motive aus der Malerei zu entlehnen anfing und dass dieses Verfahren während der folgenden Zeit immer häufiger wurde, so scheint es recht wohl denkbar, dass ein Bildhauer eine in einer malerischen Composition enthaltene Figur der schlafenden Ariadne aus dem Zusammenhang herauslöste und plastisch wiedergab. Dasselbe Gemälde wurde in einzelnen seiner Motive von den campanischen Wandmalern und den römischen Sarkophagarbeitern benutzt, in deren Modellbüchern bekanntlich die Zahl der malerischen Vorlagen die der plastischen überwog. Es liegt nahe, dabei an das Gemälde zu denken, welches sich im athenischen Dionysostempel befand und nach dem Berichte des Pausanias (I 20, 2) Ariadne schlafend darstellte, während Theseus sie verlässt und Dionysos eintrifft, um sie als Gattin heimzuführen.

Die Formen der vatikanischen Statue haben einen grossartigen Charakter, welcher an die plastischen Typen des 4. Jahrhunderts v. Chr. erinnert, wogegen die verwandten Figuren der Ariadne auf den Wandbildern und Sarkophagreliefs jene zarte, sinnlich reizende Bildung aufweisen, welche für die hellenistische Kunst bezeichnend ist. Hiernach scheint es, dass der Bildhauer der Statue den Typus des Originals getreuer wiedergegeben hat als die Wandmaler und Sarkophagarbeiter.

De Rossi raccolta di statue T. 8. Visconti Mus. Pio-Cl. II 44 (vgl. opere varie IV p. 90). Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 35 n. 418. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 125 Fig. 130. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1572. Über die im Obigen erwähnten Wandbilder: *Helbig* Untersuchungen über die campanische Wandmalerei *p. 252—257.*

Diese Statue steht auf:

213 Sarkophag mit dem Gigantenkampfe.

Vormals im Besitze des Bildhauers Cavaceppi.

Die Giganten, deren Beine durchweg in Schlangenleiber auslaufen, kämpfen gegen die Götter, welche man sich oberhalb der Angreifer, auf der Höhe des Olympos, zu denken hat. Sie schleudern Felsblöcke empor und suchen mit riesigen Baumästen wie mit Thierfellen, die sie um den linken Arm gewickelt haben, die göttlichen Geschosse zu parieren. Doch erkennen wir deutlich, dass ihr wüthender Ansturm vergeblich ist. Ein jugendlicher Gigant liegt bereits entseelt auf dem Boden; ein zweiter windet sich in Todeszuckungen; zwei andere brechen zusammen, der eine von einem Donnerkeil in den Rücken getroffen. Die Composition ist klar und voll dramatischen Lebens. Doch zeigt sie einen entschieden malerischen Charakter und ausserdem einzelne Motive, welche den Bedingungen des Reliefs zuwiderlaufen, mit dem Pinsel dagegen ohne Schwierigkeit ausgedrückt werden können. Es gilt dies im Besonderen für die Verkürzung, in welcher der Kopf und der Rücken des nach vorn zusammenstürzenden Giganten wiedergegeben sind. Hiernach scheint es, dass der Sarkophagarbeiter durch ein den Gigantenkampf darstellendes Gemälde bestimmt wurde — ein Gemälde, welches wir bei der nahen Verwandtschaft, die das Sarkophagrelief mit dem pergamenischen Gigantenfriese verräth, der hellenistischen Epoche zuschreiben dürfen.

Auf der l. Seitenfläche des Sarkophages sieht man zwei Giganten, deren Bewegungen erkennen lassen, dass sie zu ermattet sind, um den Kampf in energischer Weise fortzusetzen, auf der r. Seitenfläche die Leichen zweier anderen.

Cavaceppi raccolta di antiche statue III 55. Visconti Mus. *Pio-Cl. IV 10—10b.* Pistolesi V 26. Overbeck Kunstmythologie *II p. 385 D; Atlas* V 9. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I *p. 596 Fig. 638.* Vgl. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen I

p. 172, V p. 251. Alles Weitere bei Mayer die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst p. 364 n. 10, p. 386—387.

214 (416) **Muthmassliche Friesplatte.**

Die Platte wurde nach einer nicht ganz sicher verbürgten Überlieferung gefunden im 16. Jahrhundert in der tiburtiner Villa des Hadrian und vom Kardinal Ippolito d'Este seinen zu Ferrara herrschenden Verwandten geschenkt. Sie wurde zweimal restauriert, das zweite Mal von De Fabris, und unter Gregor XVI. für den Vatikan erworben. Ergänzt das ganze l. Drittel der Platte, derartig dass von der in der l. Nische angebrachten Statuette nur ein Stück des l. Armes und die darüber herabfallende Nebris antik sind, ein Stück des Oberkörpers an jeder der beiden männlichen Figuren des Mittelreliefs, der r. Arm der in der r. Nische befindlichen Statuette, die links von dieser Statuette angebrachte Säule, mancherlei Stücke an den anderen Säulen. In der oben dargestellten Jagdscene sind an dem Eros nur der Kopf, die Flügel, die r. Hand mit dem Schwerte und der l. Fuss, an dem Panther nur die beiden Hintertatzen und die l. Vordertatze, an dem Baume nur der Stamm antik.

Die Decoration der Platte giebt in verkürzter Weise eine Wand wieder, in der zwei mit Statuen ausgefüllte Nischen angebracht sind, während das zwischen den beiden Nischen liegende Feld mit einem Relief verziert ist. Wie es scheint, bildete diese Platte mit anderen entsprechenden einen Fries. Die Anordnung ihres Schmuckes ist offenbar durch die griechisch-römische Wandmalerei bestimmt, die öfters ähnliche Motive in friesartiger Weise zusammenstellt. Das in der Mitte angebrachte Relief zeigt die schlafende Ariadne ähnlich behandelt wie in der Statue n. 212. Vor ihr sieht man Theseus, wie er, im Begriffe, die Geliebte zu verlassen, bereits den l. Fuss auf die Schiffsleiter setzt, oben die Personification der Insel Naxos. Die mit einer Nebris bekleidete männliche Figur, welche, hinter Ariadne stehend, die Schläferin betrachtet, wird mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf Dionysos gedeutet, der ankommt, um seine Braut heimzuholen, als auf einen zu seinem Gefolge gehörigen Satyr. In der l. Nische hat der Ergänzer eine Figur des Dionysos angebracht. Doch

leuchtet es ein, dass ein Satyr zu der die entsprechende Nische ausfüllenden Bakchantin ein besseres Gegenstück abgeben würde. Das an dem oberen Rande der Platte vorragende Gesims wird auf beiden Seiten von einer geflügelten Sphinx und einer kegelförmigen Stütze getragen. Zwischen den Wölbungen der beiden Nischen sieht man einen Eros, welcher, mit einem Schwerte zum Hiebe ausholend, einen Panther verfolgt.

De Fabris intorno ad un bassorilievo antico rappr. Arianna abbandonata da Teseo, Roma 1845. Vgl. Jenaer Litteraturzeitung 1846 p. 76, p. 301 ff. O. Jahn arch. Beiträge p. 280—281.

215 (420) **Geharnischte Statue** mit dem Kopfe des Lucius Verus.

Gefunden zu Castro nuovo (bei Civitavecchia). Ergänzt die Extremitäten, der Stamm, die Plinthe.

Die Statue, von welcher der Rumpf herrührt, scheint im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet. Der Panzer ist oben mit einem Gorgoneion, in der Mitte mit einer Siegesgöttin, die einen Palmzweig und ein Füllhorn hält, auf jeder Seite mit einem Tropaion verziert, unter dem ein besiegter Barbar kniet; die zu unterst angebrachte gelagerte Frauengestalt, deren Gewandbausch mit Früchten gefüllt ist, stellt die Erde dar; sie hat in diesem Zusammenhange den gleichen Sinn wie die entsprechende Figur auf dem Panzer der Augustusstatue n. 5. Man hat diesem Rumpf einen früher in der Villa Mattei befindlichen Kopf des Lucius Verus († 169 n. Chr.) aufgesetzt, der zu den besten aus der Zeit der Antonine erhaltenen Porträts gehört. Der für diesen Kaiser bezeichnende finstere und tückische Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Die Behandlung des Haupt- wie des Barthaares liefert einen schlagenden Beleg für die effektvolle Weise, in der die damaligen Bildhauer den Bohrer zu handhaben *verstanden.*

Visconti Mus. Pio-Cl. II 50 (vgl. I p. 265 not. 1). Pistolesi *V 33. Clarac V pl.* 957 n. 2462. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 347. *Bonner Studien (Berlin* 1890) p. 12.

Ungefähr in der Mitte der Galerie zwischen der Paris-statue n. 186 (255) und der Niobidengruppe n. 207 (401):

216 (421) **Aschengefäss aus orientalischem Alabaster.**

Gefunden 1777 unter dem Eckhause des Corso und der Piazza S. Carlo gegenüber der Via della Croce. Ergänzt Stücke an den Henkeln und an der Plinthe.

Das elegant geformte Gefäss ist aus dem honiggelben, gestreiften und undurchsichtigen Alabaster gearbeitet, den Plinius (n. h. 36, 61) als die geschätzteste Gattung dieser Steinart bezeichnet. Es erhält ein besonderes Interesse durch sechs gleichzeitig und an derselben Stelle gefundene Inschriften. Drei davon sind Grabinschriften. Die eine bezieht sich auf Livilla, die unter der Regierung des Claudius auf Anstiften der Messalina getödtete jüngste Tochter des Germanicus (Corpus inscr. lat. VI n. 891; sie ist eingelassen in die Basis der in der Galleria delle statue befindlichen angeblichen Florastatue, Museumsnummer 410), die zweite auf den von Caligula beseitigten Enkel des Kaisers Tiberius, Tiberius Gemellus (C. I. L. VI n. 892; eingelassen in die Basis der mit einem Kopfe des L. Verus versehenen geharnischten Statue n. 215 = Museumsnummer 420), die dritte, von der sich nur das Schlusswort Vespasiani (C. I. L. VI n. 893) erhalten hat, entweder auf Vespasians Gemahlin Domitilla oder auf den von Domitian gegen das Ende seiner Regierung getödteten Sohn seines Vetters Flavius Clemens Vespasianus. Die drei anderen Inschriften melden, dass an dieser Stelle drei in zartem Alter verstorbene Söhne des Germanicus verbrannt wurden (C. I. L. VI n. 888—890, eingelassen in die Basen der in derselben Galerie mit n. 248, 408 und 417 bezeichneten Statuen). Sie beweisen, dass das Terrain, aus welchem alle diese Denkmäler zu Tage kamen, zu dem auf dem Marsfelde gelegenen Platze gehörte, wo man die Leichen der Mitglieder des kaiserlichen Hauses verbrannte (bustum Caesarum). Der Grund, wesshalb die Asche des Tiberius Gemellus und die der Livilla, obwohl sie dem julischen Geschlechte angehörten, nicht

in dem Familienbegräbnisse der Julier, dem Mausoleum des Augustus, sondern an einer benachbarten Stelle des Marsfeldes beigesetzt wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Doch liegt der Gedanke nahe, dass dies desshalb geschah, weil sie sich die Ungnade ihrer kaiserlichen Verwandten zugezogen hatten und in Folge davon als aus dem Familienverbande ausgeschieden betrachtet wurden. Da das Alabastergefäss in unmittelbarer Nähe der der Livilla gewidmeten Grabschrift gefunden wurde, so scheint es recht wohl möglich, dass darin die Asche dieser Tochter des Germanicus geborgen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 36. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 361 n. 105. Über die Inschriften: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1886 p. 1155—1156, p. 1158.

Die Zimmer der Büsten.

Erstes Zimmer.

Rechts auf der unteren Konsole:

217 (278) Angeblicher Kopf des Otho.

Ergänzt die Nase und ein Stück am l. Ohr. Die Alabasterbüste ist antik aber nicht zugehörig.

Der Kopf erinnert in dem Profile wie in dem sinnlichen Ausdrucke an die durch Münzen bekannten Porträts des Otho. Auch liesse sich in der Weise, in der das Haar angeordnet ist, recht wohl die Perrücke erkennen, die dieser Kaiser nach Sueton (Otho 12) trug. Trotz alledem scheint die Deutung auf Otho bedenklich, da der Stil frühestens auf das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. hinweist und wir schwerlich annehmen dürfen, dass damals noch Porträts jenes Kaisers gearbeitet wurden.

Braun Ruinen und Museen p. 356 n. 99.

218 (277) Kopf des Nero als Kitharöden.

Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, den Augenlidern, den Wangen, dem Lorbeerkranze, die von dem Kranze herabfallenden Bänder abgesehen von den oberen Ansätzen, der Hals, die Büste.

Da sich Nero wegen seiner Fertigkeit im Saitenspiele mit Apoll zu vergleichen liebte, ist er hier als Apoll dargestellt. Der Künstler hat seine Aufgabe, die vielleicht für ihn nicht ungefährlich war, in sehr geschickter Weise gelöst. Die Züge des Kaisers sind stark idealisiert und denen des Gottes möglichst ähnlich gestaltet, ohne jedoch ihre Individualität vollständig einzubüssen. D.

Haar ist in der für den Kitharöden-Apoll bezeichnenden Weise angeordnet und dem das Haupt umgebenden Lorbeerkranze dient als Mittelpunkt ein Edelstein, wie wir ihm häufig an den Figuren jenes Gottes begegnen (vgl. z. B. n. 267).

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 42. Pistolesi V 48. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 392 n. 5, p. 393 Fig. 56.

219 (275) **Kopf eines greisen hellenistischen Herrschers.**

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, der Hals und die Büste.

Das greise Haupt ist von einem Kranz aus Weinlaub, durch welchen der dargestellte Herrscher als »neuer Dionysos« (νέος Διόνυσος) charakterisiert wird, und von einem Diadem umgeben, das wir uns aus Gold gearbeitet und mit einem getriebenen Kranze verziert zu denken haben. Der Kopf wird in der Regel für ein Porträt des gealterten Augustus erklärt. Doch ist seine Ähnlichkeit mit den sicher beglaubigten Bildnissen dieses Kaisers nur eine ganz oberflächliche. Ebensowenig kann ich auf dem Cameo, welcher den Mittelpunkt des Diadems bildet, ein Porträt des Cäsar erkennen. Mir scheint es sogar ungewiss, ob dieser stark zerstörte Kopf einen Idealtypus oder ein Porträt wiedergiebt. Jeden Falls fehlt es an jeglicher Analogie dafür, dass eine Büste oder eine Statue irgendwelches römischen Kaisers mit dionysischen Symbolen ausgestattet, wie dafür, dass Augustus oder überhaupt einer der früheren Kaiser mit einem derartigen Diademe dargestellt worden wäre. Endlich steht auch der feine Naturalismus, mit dem die Einflüsse des Alters veranschaulicht sind, in entschiedenem Gegensatze zu der akademischen Richtung, welche die Kunst während der Herrschaft der Julier bei der Bildung der Kaiserporträts verfolgte. Vielmehr lassen alle Eigenthümlichkeiten dieses Kopfes, der dionysische *Kranz, das Diadem* und der Stil, darauf schliessen, dass *ein Ptolemäer, ein* Seleukide oder ein anderer hellenistischer Herrscher dargestellt ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 40. Bernoulli a. a. O. II 1 p. 30 n. 14, Fig. 5, p. 64—65. Über νέος Διόνυσος: Lüders die dionysischen Künstler p. 74 Anm. 135.

220 (274) **Kopf des Augustus.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, am Kinn und am Ährenkranze, die Büste.

Der Kaiser ist in vorgerücktem Alter dargestellt mit einem Kranze von Weizenähren, dem Abzeichen der arvalischen Brüderschaft, deren Mitglied er war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 39 (vgl. I p. 237 not. *). Pistolesi V 46. Bernoulli a. a. O. II 1 p. 30 n. 15.

Einen interessanten Gegensatz zu diesem Porträt des gealterten Kaisers bildet:

221 (273) **Kopf des jugendlichen Octavianus.**

Gefunden in den Ausgrabungen, welche der englische Consul R. Fagan 1818 zu Ostia unternahm. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Ohren, die Büste.

Octavianus ist im Übergange vom Knaben- zum Jünglingsalter dargestellt. Sein Kopf bekundet eine zarte Constitution, aber eine hervorragende Intelligenz und einen festen Willen, dessen Äusserung jedoch durch eine reflektierte, beinah an Schüchternheit streifende Vorsicht gebunden erscheint. Von jugendlicher Frische ist in diesem Gesichte nichts wahrzunehmen. Vielmehr erkennt man deutlich, wie der Gedanke an die ebenso glänzende wie gefahrvolle Zukunft, die ihm bevorsteht, den Knaben früh gereift hat. Der eigenthümlich kühle Eindruck, den die feine aber etwas trockene Ausführung erweckt, passt vortrefflich zu einer derartigen Charakterisierung.

Nibby Museo Chiaramonti II 26. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 227 Fig. 179. Vgl. Bernoulli a. a. O. II 1 p. 28 n. 9, p. 62—64.

Rechts auf der oberen Konsole:

222 (285) **Büste des Marcus Aurelius.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian. Ergänzt die Nase, Stücke an den Locken und dem Gewande.

Sie gehört zu den besseren Porträts dieses Kaisers, trotz der peinlich minutiösen Weise, in der das Haupthaar und der Bart mit dem Bohrer ausgearbeitet sind.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 50. Pistolesi V 46. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 355 n. 95.

223 (287) **Kopf des Commodus.**

Auf antiker aber nicht zugehöriger Büste, vom Fürsten Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt die Nase, ein Stück über dem r. Auge, Stücke an den Ohren.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 51, 2. Nibby Museo Chiaramonti II 42.

224 (292) **Büste des Caracalla.**

Gefunden im Garten des Kardinals Pio Ridolfo von Carpi, einem Garten, welcher später dem Conservatorio delle Mendicanti gehörte (hinter der Basilica des Constantin). Ergänzt die Nase, der r. Augenknochen, Stücke an den Ohren, beinah die ganze Brust.

Da sich von dieser Büste mehrere genau übereinstimmende Exemplare erhalten haben, so dürfen wir darin das von dem Kaiser gebilligte und officiell empfohlene Porträt erkennen. Es liefert einen weiteren Beleg (vgl. n. 57, 309) für das hohe Niveau, auf dem sich die Porträtbildung noch im 3. Jahrhundert n. Chr. erhielt. Caracalla († 217 n. Chr.), geboren zu Lyon als der Sohn eines Afrikaners und einer Syrierin, vereinigte afrikanische Wildheit und syrische Spitzbüberei mit gallischer Leichtfertigkeit und Renommage. Der Künstler hat alle diese Eigenschaften in der treffendsten Weise vergegenwärtigt. Mit geradezu Schreck erregender Wahrheit ist der wilde Ausdruck wiedergegeben, auf den Caracalla besonders stolz war. Die affektierte Wendung des Halses nach der l. Schulter erklärt sich daraus, dass dieser Kaiser den grossen Alexander, der einen etwas *schiefen Hals* hatte, nachzuahmen trachtete.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 55. Pistolesi V 48. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 355 n. 96.

Auf der Schwelle am Boden:

225 (291 L.) **Fragment von einer Gruppe**, der l. Arm des Patroklos mit der l. Hand des Menelaos.

Näheres darüber unter n. 238.

Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 4, 5 p. 79, p. 95.

L. von dem Eingange zum zweiten Zimmer, auf der unteren Konsole:

226 (375) **Idealer jugendlicher Frauenkopf.**

Ergänzt die Nasenspitze und der grösste Theil der herabfallenden Locken.

Man will darin einen Typus der Isis erkennen, in welchem der dieser Göttin sonst eigenthümliche starre Ausdruck gemildert und die über der Stirn angebrachte Lotosblume durch ein Lockenbüschel ersetzt wäre. Vgl. n. 106.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 17, 2. Pistolesi V 47.

227 (376) **Kolossalkopf der Pallas.**

Vormals in Castel S. Angelo. Ergänzt die Nase, Splitter an der Oberlippe wie an den Ohren, grössere Stücke an dem Helme, die Büste.

Der Typus, welcher demjenigen der Pallas von Velletri nahe verwandt ist, scheint eine Weiterentwickelung des Ideals, das wir im Besonderen durch die Pallas Giustiniani (n. 51) kennen, eine Statue, mit welcher dieser Kopf auch die das Helmvisier schmückenden Widderköpfe gemein hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 2, 2; opere varie IV p. 380 n. 178. Braun Vorschule T. 58. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 340 n. 83. Über die Pallas von Velletri: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1433, 1434.

Unter dem benachbarten Fenster:

228 (377 J.) **Fragment von einer Gruppe**, der l. Fuss des todten Patroklos.

Näheres unter n. 238.

Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 3.

Zwischen den beiden Fenstern:

229, 230 (382, 384) **Vorderseite eines Thorax und ein geöffneter menschlicher Leib.**

Die beiden Gegenstände scheinen wie ähnliche thönerne als Weihgeschenke für irgendwelche Heilgottheit gedient zu haben. Sie erwecken keinen günstigen Begriff von den anatomischen Kenntnissen ihrer Verfertiger. Der Thorax zeigt auf jeder Seite dreizehn Rippen, während der Mensch deren nur zwölfe hat. An dem anderen Stücke sind die Lungen zu klein, der Magen zu gross, das Herz zu lang und zu schmal gebildet; das letztere steht gerade, statt nach links gewendet zu sein; man vermisst die Wiedergabe des Zwerchfells. Nach dem Urtheil eines hervorragenden Anatomen hat sich der Steinmetz einfach die Lungen und das Herz eines Lammes, wie sie in Fleischerläden an der Luftröhre über einem Haken aufgehängt werden, zum Muster genommen.

Bull. dell' Inst. 1844 p. 18—19. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 341 n. 84. Bull. dell' Inst. 1885 p. 147—149.

231 (383) **Porphyrbüste des jüngeren Philippus.**

Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben.

Die Verarbeitung des Porphyrs zu plastischen Werken freien Stils ist ein deutliches Zeichen des Kunstverfalls. Einer Seits macht das spröde Gestein, welches gewissermassen körnerweise mit dem Spitzhammer abgesprengt werden muss, jede eingehendere Modellierung unmöglich, während anderer Seits der Eindruck der Formen durch die spiegelblanke Politur verwirrt wird, welche man dem Porphyr geben muss, wenn seine Vorzüge zur Geltung kommen sollen. In Rom begegnen wir porphyrnen Statuen zum ersten Male unter der Regierung *des Kaisers* Claudius. Sie waren von einem Statthalter *Ägyptens* nach der Reichshauptstadt geschickt worden, fanden aber daselbst keinen Beifall. Bis zur

Zeit Hadrians hielt eben der Geschmack wenigstens in der Plastik mehr oder minder an der klassischen Überlieferung fest. Erst unter den Antoninen fand die Vorliebe, kostbare und seltene Steinarten ohne Rücksicht auf ihre plastischen Eigenschaften zu verwenden, weitere Verbreitung und der Porphyr wurde seitdem immer häufiger zu Statuen, Büsten und ornamentierten Architekturgliedern verarbeitet.

Unsere Büste stellt den jüngeren Philippus dar, welcher 274 n. Chr., als er kaum sieben Jahre alt war, von seinem Vater zum Cäsar ernannt, und, als er im dreizehnten Jahre stand, mit demselben getödtet wurde (249 n. Chr.). Die Brust zeigt verkümmerte Formen in sehr dürftiger Ausführung, wogegen der Kopf besser gelungen ist. Man erkennt darin die tiefe Melancholie des jungen Cäsaren, der, wie die Überlieferung berichtet, niemals lächelte, weil er stets an seinen baldigst zu erwartenden Untergang dachte. In der Agraffe, welche das Pallium auf der r. Schulter zusammenhält, ist eine runde Vertiefung angebracht, die offenbar zur Aufnahme eines Edelsteines diente.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 59 (wo auch p. 228 ff. allerlei Notizen über die Verarbeitung des Porphyrs zusammengestellt sind); Iconographie romaine III p. 161, pl. 55 n. 4, 5.

Auf dem Boden:

232 (384 B.) **Fragment von einer Gruppe,** die Beine des todten Patroklos.

Näheres unter n. 238.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 19. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 92. Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 1, 2 p. 79, p. 95.

Neben dem Eingange zur Galleria delle statue:

233 *(388)* **Bildnissgruppe eines römischen Ehepaares.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben.

Die Gruppe ist auf der Rückseite nicht ausgearbeitet, wird also in einer jener viereckigen Nischen, welche öfters an den Fassaden römischer Grabmäler angebracht sind, Aufstellung gefunden haben. Sie muss, da das Haar der Frau ähnlich angeordnet ist wie an den Porträts der Antonia, Gattin des älteren Drusus, und der Agrippina, Gattin des Germanicus, dem Anfange der Kaiserzeit angehören. Hiermit stimmt auch der Umstand, dass an den Gewändern die Meisselhiebe nicht verglättet sind, eine Behandlungsweise, in der wir noch einen Ausläufer der während der Republik geübten Marmortechnik erkennen dürfen (vgl. n. 495). Niebuhr hatte eine grosse Vorliebe für dieses Werk, in dem er einen bezeichnenden Ausdruck ächt römischen Wesens erkannte, wesshalb Schwanthaler an dem für das Niebuhrsche Ehepaar auf dem Bonner Kirchhofe errichteten Grabmale die Büsten der beiden Gatten in einer unserer Gruppe entsprechenden Weise angeordnet hat. Die Gruppe darf in der That als der Idealtypus eines altrömischen Ehepaares von ächtem Schrot und Korn betrachtet werden. Das scharf geschnittene, faltenreiche Gesicht des Gatten lässt einen thätigen, fürsorglichen und sparsamen Hausvater erkennen; aus der breiten Stirne sprechen fester Wille und praktischer Verstand; schwerlich aber wird man diesem Manne irgendwelche poetische Regung zutrauen. Im Gegensatz zu der scharf ausgeprägten Individualität des Gatten erscheint die Frau auffällig unbedeutend. Offenbar ist sie beträchtlich jünger als ihr Gemahl. Jedermann wird in ihr eine ebenso tugendhafte wie pflichttreue Gattin und Hausfrau erkennen. Jedoch zeigt ihr Gesicht einen Ausdruck, den ein günstiger Beurtheiler auf schüchterne Zurückhaltung, ein übelwollender auf beschränkte Einfalt deuten kann. Dass sie eine unterhaltende und anregende Dame gewesen sei, dürfte Niemand zu behaupten wagen. Übrigens spricht *ein derartiger* Charakter nicht nur aus dieser Gruppe, *sondern auch aus* vielen anderen namenlosen Porträts, *welche der ersten* Kaiserzeit angehören. Es scheint dem-

nach, dass sich die altrömischen Charaktereigenschaften in den mittleren Schichten der Gesellschaft trotz der vielen hellenistischen Kultureinflüsse bis in die Kaiserzeit hinein erhielten.

Die l. Hand der Frau ist mit zwei Ringen geschmückt, einem an dem vordersten Gliede des Zeigefingers und einem zweiten am Goldfinger. Der Mann trägt nach altrömischem Brauche seinen Siegelring am kleinen Finger der L.

Die Ausführung ist in hohem Grade charaktervoll. Die Haare und die Gewänder beider Figuren wie die Augen des Mannes zeigen deutliche Spuren einer ehemaligen Bemalung. Man kann sich leicht vorstellen, welch lebendigen Eindruck die Gruppe machen musste, als die plastischen Formen durch die Farbe der Natur näher gebracht waren.

Monumenta Matthaeiana II T. 34 n. 1. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 25 (vgl. I p. 237 not. *). Pistolesi V 47. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 358 n. 103. Bernoulli römische Ikonographie I p. 186.

Darunter auf dem Fussboden:

234 (384 D.) **Fragment von einer Gruppe,** der Rücken des todten Patroklos.

Näheres unter n. 238.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 19. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 92. Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d'agg. B 6 p. 79, p. 95.

In der Mitte dieses Zimmers auf einer auf dem Aventin gefundenen Spiralsäule aus schwarzem afrikanischen Marmor (nero antico):

235 (293) **Bärtiger Satyrkopf** aus rothem Marmor (rosso antico).

Gefunden bei Genzano.

Braun Ruinen und Museen p. 338 n. 78.

Zweites Zimmer:

Rechts auf der unteren Konsole:

236 (303) **Apollokopf.**

Gefunden zu Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt Nase und Büste.

Er unterscheidet sich von den meisten Apollotypen, denen wir in römischen Museen begegnen, durch die Ruhe, welche in den Formen wie in dem Ausdrucke des Gesichtes und in der Anordnung der Haare herrscht, und wird somit auf ein vor der Zeit Alexanders des Grossen entstandenes Original zurückgehen. Mit dieser Annahme stimmt es, dass die von den thrakischen Chalkidiern geschlagenen Münzen, deren Prägung 348 v. Chr. mit der Einnahme von Olynthos durch Philipp II. von Makedonien aufhört, einen Apollokopf zeigen, dessen Profil im Wesentlichen demjenigen des vatikanischen Exemplares entspricht. Die auf dem Gesichte vorhandenen gelblichen Flecke, in denen man Reste der ursprünglichen Bemalung erkennen wollte, scheinen vielmehr durch Eisenoxyd hervorgerufen, welches in der diesen Kopf umgebenden Erde enthalten war.

Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 133 n. 7; Atlas XX 6. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 185 n. 14. Bull. dell' Inst. 1880 p. 11. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1296. Münzen der Chalkidier: Overbeck a. a. O. IV Münztafel II 28—30 (besonders ähnlich n. 29), p. 154 n. 16—18, p. 157.

237 (307) **Kopf des Zeus** (?).

Ergänzt die Nase, der untere Theil des vom Haupte herabfallenden Gewandes, die Büste.

Dieser Kopf wurde früher auf Kronos (Saturnus) gedeutet, der gewöhnlich mit über das Hinterhaupt gezogenem Mantel und über die Stirn herabfallendem Haare dargestellt wird. Doch zeigt er nicht den finsteren und *grämlichen Ausdruck*, welchen die alte Kunst jenem *Gotte als dem Vertreter einer längst vergangenen Weltordnung beilegte* (vgl. n. 374), sondern einen milden

Ernst. Hiernach fragt es sich, ob nicht die neuerdings vorgeschlagene Deutung auf Zeus vorzuziehen ist, der in vereinzelten Fällen mit der gleichen Anordnung des Mantels wie des Haares dargestellt erscheint (vgl. z. B. n. 378).

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 2, 1. Braun Vorschule T. 34. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 62, 799. Overbeck Kunstmythologie II p. 251 n. 3, p. 255, p. 582 Anm. 138; Atlas III 2.

238 (311) **Kopf des Menelaos.**

Ergänzt die Nase nebst dem darunter ansetzenden Stücke der Oberlippe, das l. Drittel der Unterlippe, der grösste Theil des r. Auges, allerlei Stücke an der Stirne, der l. Wange, dem Haare und dem Helme, die Büste.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 18 (vgl. opere varie IV p. 394 n. 215). Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 91. Pistolesi V 47.

Bei den von Gavin Hamilton in der tiburtiner Villa des Hadrian unternommenen Ausgrabungen fanden sich Fragmente zweier Gruppen, welche Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos darstellten. Zu der einen jener Gruppen gehört dieser Kopf des Menelaos und ausserdem folgende in dem ersten Büstenzimmer aufgestellte Bruchstücke: 234 (384 D) der Rücken des Patroklos; 225 (291 L) der l. Arm des Patroklos mit der l. Hand des Menelaos; 228 (377 J) der l. Fuss des Patroklos. Von der zweiten Gruppe hat sich nur ein ebenfalls im ersten Büstenzimmer befindliches Fragment erhalten: 232 (384 B) die Beine des Patroklos.

Fig. 9.

Die Gruppe muss hochberühmt gewesen sein; denn *wir kennen von* ihr nicht weniger als sechs Wiederholungen, zu denen auch die am Palazzo Braschi auf-

gestellte und unter dem Namen des Pasquino bekannte Figur des Menelaos gehört. Die Composition wird durch beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 9) veranschaulicht. Dargestellt ist ein bärtiger Krieger, welcher den Leichnam eines jugendlichen Genossen auf den Boden herabgleiten lässt, um gegen die nachdrängenden Feinde den Kampf aufzunehmen. Die beiden Helden sind bald Aias und Achill, bald Menelaos und Patroklos benannt worden. Doch ist die letztere Deutung offenbar die richtige. Alle Repliken nämlich, an denen der Rumpf des Todten erhalten ist, zeigen eine Wunde am Bauche unweit der Rippen; eine zweite sieht man an dem Bruchstücke 234 (384 D) zwischen den Schulterblättern. Da nun nach der Ilias (XVI 806, 821) Patroklos von Euphorbos in den Rücken, von Hektor in den Unterleib getroffen wird, so ist der Gefallene für Patroklos, der Krieger, welcher den Leichnam trägt, für Menelaos zu erklären. Auch würde der Ausdruck der Besorgniss, den man im Gesichte des letzteren wahrnimmt, keineswegs auf den älteren Aias passen, der uns in der Überlieferung allenthalben als ein trotziger unbeugsamer Krieger entgegentritt.

Die Erfindung der Gruppe kann nach der naturalistischen Charakteristik, welche in höherem oder geringerem Grade allen Repliken eigenthümlich ist, nicht über die Alexanderepoche hinaufreichen und ist, wie es scheint, erst in der Diadochenzeit anzunehmen, da der Kopf des Menelaos im Baue des Schädels wie in der Behandlung der Haut und des Haares bereits eine auffallende Verwandtschaft mit dem Laokoon (n. 153) und einem der gleichen Entwickelung angehörigen Kentaurentypus (n. 118, 508) aufweist. Von den beiden in der Villa des Hadrian befindlichen Gruppen war die, von welcher mehrere Fragmente hinterlassen sind, eine geringere Arbeit, wogegen die von der anderen erhaltenen Beine des Patroklos — 232 (384 B) — auf ein Werk ersten Ranges hinweisen. *Man beachte die* Naturwahrheit, mit welcher der Bild*hauer die Todeserstarrung* veranschaulicht und die harte *Haut, welche die* Ballen wie die Fersen bedeckt, von der

weicheren, welche die Wölbung der Sohlen überzieht, unterschieden hat. Jeder Meisselschlag bekundet ein so feines Verständniss, dass nichts dagegen spricht, in diesem Fragmente einen Rest der Originalgruppe zu erkennen.

Die Publicationen sind von mir unter den einzelnen Nummern angeführt. Vgl. Ann. dell' Inst. 1870 p. 75 ff. Kekulé das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 60 n. 248. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1397, 1398.

Rechts auf der oberen Konsole:

239 (298) **Kolossalbüste des Serapis** aus Basalt.

Vormals im Besitze der Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nase und allerlei Stücke am Haupthaar wie am Barte.

Mag es auch noch unentschieden sein, ob Serapis in Ägypten schon von Alters her verehrt oder sein Kultus daselbst erst von Ptolemäus Soter oder Philadelphos eingeführt wurde, ob der Typus, der ihn unter hellenischen Formen darstellt, in Alexandreia oder anderswo erfunden ist, jeden Falls gehört dieser Typus, da er ein erst im vorgerückten 4. Jahrhundert entstandenes Zeusideal voraussetzt, zu den spätesten Göttergestalten, welche die griechische Kunst geschaffen hat. Entsprechend den religiösen Begriffen, die er verkörpert, erscheint er einer Seits durch jenes spätere Zeusideal, anderer Seits durch dasjenige des Hades bestimmt. Das Gesicht erinnert an Zeus, zeigt jedoch einen eigenthümlich aus Trauer und sanfter Milde gemischten Ausdruck. Und zwar pflegt in den Bildnissen, welche wie dieses aus einer dunklen Steinart gearbeitet sind, der Ausdruck der Trauer, in den aus weissem Marmor ausgeführten Exemplaren (vgl. n. 304) dagegen der milde Ausdruck vorzuherrschen. Die über die Stirn herabfallenden Haare und die Bekleidung mit dem Chiton sind vom Hades entlehnt, während das auf dem Kopfe angebrachte Fruchtmass überhaupt ein *Symbol der Erdgott*heiten ist.

Monumenta Matthaeiana II T. I 2. Visconti Mus. Pio-Cl. VI 14 *(vgl. I p. 237 not. *)*. Overbeck Kunstmythologie II p. 340 n. 11

Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 338 n. 80. Journal of hellenic studies VI (1885) p. 289 ff.

Links auf der unteren Konsole:

240 (346) **Kolossalkopf des Herakles.**

Gefunden bei S. Giovanni in Laterano zusammen mit einer kleinen Säule, die nach der auf ihr angebrachten Inschrift (C. I. L. VI 1 n. 302) einen dem Hercules geweihten Gegenstand trug — eine Thatsache, die darauf schliessen lässt, dass in jener Gegend ein Heiligthum des Hercules lag. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe wie des darunter ansetzenden Bartes, Splitter an der Kopfbinde, die Büste.

Diese mittelmässig ausgeführte Büste, welche mit der für die siegreichen Athleten bezeichnenden Binde geschmückt ist, verräth in den Formen eine entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Zeus von Otricoli (n. 294); doch erscheint in ihr der Ausdruck der Intelligenz geringer, derjenige der physischen Kraft dagegen stärker als in dem letzteren. Sie steht zu den älteren Heraklestypen in einem ähnlichen Verhältnisse wie der Kopf von Otricoli zu den älteren Bildungen des Zeus. Hiernach scheint es, dass der durch diese Büste vertretene Heraklestypus in derselben Zeit wie jenes jüngere Zeusideal, also im 4. Jahrhundert v. Chr., entstanden ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 13, 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 340 n. 82. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2169—2170.

In dem links an das zweite Zimmer anstossenden Raume:

241 (352) **Statue einer betenden Matrone.**

Gefunden in der Basilica von Otricoli zugleich mit der Augustusstatue n. 319. Ergänzt Stücke am Haare und an dem den Kopf bedeckenden Mantel, die Nase, die Lippen, das Kinn, Splitter an den Wangen, die *Vorderarme*.

Nach den erhaltenen Oberarmen hat der Ergänzer *den Vorderarmen* offenbar richtig die beim Gebete üb-

liche Haltung gegeben. Die Deutung auf Livia ist unzulässig, da die sicher beglaubigten Porträts dieser Kaiserin vollständig verschiedene Formen zeigen. Da sich jedoch in der Basilica von Otricoli zwei Statuen des Augustus (n. 191, 319; vgl. auch n. 395) gefunden haben, so liegt es in der That am Nächsten, in dieser Figur ein Mitglied des julischen Kaiserhauses zu erkennen. Man würde dabei zunächst Octavia, die Schwester, und Julia, die Tochter des Augustus, ins Auge zu fassen haben, deren Porträts so gut wie unbekannt sind.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 47. Clarac V pl. 920 n. 2342. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 91 n. 4. Über sicher beglaubigte Porträts der Livia: Römische Mittheilungen II (1887) p. 3—13.

Links auf der unteren Konsole neben der Thüre zur Loggia scoperta:

242 (363) **Kopf der Hera.**

Ergänzt die Nase, ein Stück an der Unterlippe, die Büste.

Unter den bekannten Bildern der Hera scheint eine im Neapler Museum befindliche kolossale Marmorbüste dem Ideale, welches Polyklet von dieser Göttin schuf, am Nächsten zu stehen. Der durch den vatikanischen Kopf wiedergegebene Typus ist aus demjenigen der Neapler Büste abgeleitet, dabei aber die dem letzteren eigenthümliche Strenge der Formen und des Ausdruckes nach dem Geschmacke einer späteren Zeit gemildert.

Pistolesi V 50. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 192 n. 85. Ann. dell' Inst. 1864 p. 298. Overbeck Kunstmythologie III p. 78 n. 1a. Die Neapler Büste: Mon. dell' Inst. VIII 1, Ann. 1864 p. 297 ff. Overbeck Kunstmythologie III p. 63 ff., p. 71 n. 1, p. 195 ff. Anm. 40 ff.; Atlas IX 1, 2.

Drittes Zimmer.

243 (326) **Sitzbild des Zeus.**

Vormals im Palazzo Verospi. Antik ist nur der Oberkörper bis zu dem Ansatze des die Beine bedeckenden Gewandes und auch an dem Oberkörper sind modern die Nase, allerlei Splitter am Haare, die l. Schul-

ter nebst dem grössten Theile des über dieselbe herabfallenden Gewandzipfels, beide Arme. Doch scheint die Statue nach den erhaltenen Ansätzen der fehlenden Theile und nach den Analogien, welche ähnliche Darstellungen des Zeus darbieten, im Ganzen richtig ergänzt. Jeden Falls ist die Haltung der l. Hand, welche das Scepter an einer sehr hohen Stelle anfasst, durch die ansehnliche Erhebung der l. Brust gesichert. Hingegen bleibt es zweifelhaft, ob die R. einen Donnerkeil hielt oder ohne Attribut auf den Schenkel gestützt war. Da die Ausführung sehr unbedeutend ist, wird der Betrachter gut thun, die Statue aus grösserer Entfernung auf sich wirken zu lassen.

Die früher herrschende Annahme, dass diese Statue in nahen Beziehungen zu dem olympischen Zeus des Pheidias stehe, ist nicht mehr zulässig, seitdem wir eine eingehendere Kenntniss von der Kunst der attischen Blüthezeit besitzen und sich aus Münzen von Elis, von denen eine den Kopf (weiter unten n. 294 Fig. 11), andere die ganze Figur des olympischen Zeus wiedergeben (Fig. 10), eine genauere Vorstellung von dem letzteren gewinnen liess. Wir wissen gegenwärtig, dass der Zeus des Pheidias einen einfacheren, ruhigeren und grossartigeren Charakter zeigte als der durch die vatikanische Statue vertretene Typus. Der Kopf war nicht nach vorwärts geneigt, sondern stand gerade, wie wir es für die im 5. Jahrhundert v. Chr. gestalteten Götterbilder als Regel betrachten dürfen (vgl. n. 301). Die l. Hand fasste das Scepter an einer tieferen Stelle. Der r. Arm war vorgestreckt und trug eine Nike, welche dem Gotte eine Tainia entgegenbrachte. Der Mantel fiel nicht mit einem kleinen Zipfel über die l. Schulter, sondern bedeckte mit einer grösseren Faltenmasse diese Schulter und den benachbarten Oberarm. Die Formen des Gesichtes und der Fall des Haupt- und Barthaares waren weniger bewegt — eine Thatsache, auf die wir anlässlich des Zeuskopfes von Otricoli (n. 294) zurückkommen werden. Der durch die vatikanische Statue *vertretene Typus* weist zwar auf das von Pheidias *geschaffene Ideal* als Grundlage zurück, aber er zeigt *dasselbe mannigfach* weiter entwickelt und umgearbeitet.

Die stille Grösse, welche in den Schöpfungen der Blüthezeit herrschte, sagte dem während des 4. Jahrhunderts massgebenden Geschmacke nicht mehr zu, und die Kunst ging nunmehr darauf aus, das Ideal des Pheidias in einer Weise umzugestalten, welche die an einen bewegteren Ausdruck gewöhnten Zeitgenossen befriedigte. So ent-

Fig. 10.

stand allmählich dieser jüngere Zeustypus, der während der römischen Zeit fast allgemeinen Anklang fand und beinah regelmässig zur Darstellung des Göttervaters verwendet wurde. Vgl. n. 294.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 1. Müller-Wieseler Denkm. der alten Kunst II T. 1, 7. Alles Übrige bei Overbeck Kunstmythologie II p. 88 n. 20, p. 115 n. 1, p. 117, p. 571 Anm. 88.

Rechts auf der unteren Konsole:

244 *(320)* **Köpfchen des unbärtigen Pan mit kleinen Hörnern und spitzen Ohren.**

Ergänzt die Nasenspitze, das Kinn, die Büste.

Näheres über diesen Typus unter n. 389.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 193 n. 97.

245 (321) **Büste des Seilen mit Schweinsohren.**

Vormals im Besitze der Familie Mattei. Ergänzt die Nasenspitze.

Diese charaktervoll ausgeführte Büste stellt einen Seilen dar, an dem die animalischen Elemente nicht wie gewöhnlich von dem Pferde, sondern vom Schweine entlehnt sind, wobei offenbar der Gedanke massgebend war, dass sich das letztere Thier besonders zur Symbolisierung einer unflätigen Trunkenheit eignet. Nicht nur die Ohren haben die Form von Schweinsohren, sondern auch das Gesicht erinnert dadurch, dass der obere Theil zurücktritt, der untere dagegen stark hervorspringt, an den Kopf des Borstenviehs. Da sich ähnliche kleine Seilensbüsten aus Thon bei Curti (bei S. Maria di Capua) unter einem Complex von Votivgegenständen gefunden haben, der spätestens bis zum Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. herabreicht, so dürfen wir annehmen, dass dieser Typus bereits in der hellenistischen Zeit vorhanden war.

Monumenta Matthaeiana II T. 6 n. 2. Visconti Museo Pio-Cl. VI 9, 1. Pistolesi V 53. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II T. 41, 495. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 193 n. 101. Ann. dell' Inst. 1877 p. 231.

L. auf der oberen Konsole:

246 **Kolossalkopf eines gefangenen Barbaren.**

Ergänzt die beiden Augenknochen, die Nase, die Unterlippe, der Hals.

Der Barbar scheint nach seinem Gesichtstypus wie nach der hohen spitzen Mütze ein Parther oder ein Armenier. Da die Spitze der Mütze nicht umgebogen ist, sondern aufrecht steht wie an der Tiara des Perserkönigs, so haben wir darin vermuthlich das Porträt eines Königs *zu erkennen. Der Stil* und im Besonderen die schablonen*hafte Weise, in* der die Pupillen eingearbeitet sind, deu*ten auf die Zeit* der Antonine. Da der Kopf in der Nähe

des Constantinsbogens gefunden sein soll, so hat man vermuthet, dass er zu einer der an diesem Denkmale angebrachten Barbarenstatuen gehört habe. Die Zeit, welcher wir den Kopf zuzuschreiben haben, würde dieser Vermuthung nicht geradezu widersprechen; denn der Architekt, welcher jenen Bogen aufführte, verwendete für dessen Dekoration sowohl Skulpturen, die er einem oder mehreren traianischen Monumenten entnommen hatte, wie solche, die einem unter den Antoninen errichteten Gebäude angehörten. Doch stösst der Versuch, die Statue, von welcher der vatikanische Kopf herrührt, in den plastischen Schmuck des Constantinsbogens einzufügen, auf die Schwierigkeit, dass diese Statue aus weissem Marmor gearbeitet ist, während alle nachweislich von jenem Bogen stammenden Barbarenstatuen aus buntem phrygischen Marmor (paonazzetto) bestehen (vgl. n. 408). Das Publikum der constantinischen Zeit hatte für das Material ein ungleich grösseres Interesse als für die Form, und es scheint somit wenig glaublich, dass es die Dissonanz eines Ensembles von Statuen ertragen hätte, die theils aus buntem, theils aus weissem Marmor gearbeitet waren.

Fea nuova descrizione dei monumenti antichi contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio p. 105. Beschreibung Roms II 2 p. 194 n. 109. Braun Ruinen und Museen p. 357 n. 100. Über den plastischen Schmuck des Constantinsbogens: Römische Mittheilungen IV (1889) p. 314 ff.

Auf der unteren Konsole.

247 (338) **Kopf eines Diadochen.**

Ergänzt die Nase, die Ohren, der grösste Theil der Lippen, ein Stück an der l. Wange, die Büste.

Da die Formengebung auf die Zeit der Diadochen deutet, der Kopf von einer Binde, dem Abzeichen der königlichen Würde, umgeben ist und die auf der Vorderseite angebrachten Löcher kaum zu etwas Anderem gedient haben können als zur Aufnahme kleiner metallener Hörner, so liegt es am nächsten in diesem Kopfe das *stark idealisierte* Porträt eines hellenistischen Herrschers *zu erkennen, der* durch Beifügung der Hörner als »neuer

Dionysos« (vgl. n. 219) charakterisiert ist. Wir begegnen dieser Symbolik z. B. an Porträts des Demetrios Poliorketes und Seleukos I Nikator. Der vatikanische Kopf erinnert sogar in den Hauptformen an denjenigen einer zu Herculaneum gefundenen Bronzefigur, die mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Demetrios Poliorketes gedeutet wird. Doch wäre es gewagt darauf hin in dem vatikanischen Exemplare und in der Bronze Porträts derselben Person zu erkennen, da an dem ersteren zu viele für den Vergleich des Profiles wichtige Theile fehlen.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 185 n. 24. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 196 Anm. 1. Die Bronze von Herculaneum: Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I T. 50, 221[a]. Vgl. Röm. Mitth. IV p. 34—37.

In dem Raume, aus dem man von der Gallerie der Statuen in das Gabinetto delle maschere gelangt:

248 (423) **Römische Dame als Diana.**

Gefunden bei Castel Guido an der Via Aurelia unter den Ruinen des alten Lorium. Ergänzt die Nasenspitze, das Kinn, Splitter am Halse, der r. Arm mit dem grössten Theile des darüber herabfallenden Gewandstückes, die l. Hand.

Eine junge Dame, die nach der Haartracht der Zeit der flavischen Kaiser angehört, ist als Diana dargestellt, den Köcher auf dem Rücken. Mit der erhobenen R. greift sie nach dem Köcher um einen Pfeil herauszunehmen, während die gesenkte L. offenbar einen Bogen hielt. Da der kurze Chiton, den die spätere Kunst der Jagdgöttin zu geben pflegt, zu sehr von der in der Wirklichkeit üblichen Tracht abgewichen haben würde, hat der Bildhauer die Figur mit dem langen, bis zu den Füssen herabreichenden Chiton ausgestattet. Doch ist dieses Gewand als aus einem ganz dünnen Stoffe bestehend charakterisiert, dergestalt, dass es alle Körperformen und selbst den Nabel durchscheinen lässt.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 48. Clarac V pl. 940 n. 2407. Overbeck *Geschichte der griechischen Plastik* II[3] p. 445 Fig. 154

Gabinetto delle maschere.

In den Boden dieses Gemaches sind vier um das Jahr 1780 in der tiburtiner Villa des Hadrian gefundene **Mosaikbilder** eingelassen. Sie dienten daselbst in vier verschiedenen Zimmern als Mittelpunkte der Fussbodendecoration und stimmen, da jene Zimmer gleich gross waren, in den Dimensionen beinah genau überein. Als sie unter Pius VI. zum Schmucke des Gabinetto verwendet wurden, verfuhr man mit ihnen in ebenso unwissenschaftlicher wie geschmackloser Weise. In dem antiken Zimmer, in welchem das l. oben angebrachte Bild als Mittelpunkt diente, war der im Übrigen weisse Mosaikfussboden längs der Wände umgeben von einem dunkelrothen, mit einem Geflechte von Weinranken und Bändern verzierten Rahmen, wie es die Tafeln bei Visconti Mus. Pio-Cl. VII 48 und bei Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 106 zeigen. Der päpstliche Decorateur setzte alle vier Bilder in diesen Rahmen ein und brachte, da ihm das Feld dadurch nicht gehörig ausgefüllt zu sein schien, auf dem letzteren Arabesken und die für das Wappen Pius VI. bezeichnenden Embleme, Sterne und Köpfe blasender Windgötter, an.

Abbildung der Mosaiken in ihrem gegenwärtigen Zustande: Pistolesi V 59. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VII p. 238 not.*. Braun Ruinen und Museen p. 367.

Die Betrachtung der einzelnen Mosaikbilder beginnt mit der links oben eingelassenen Tafel:

Vier *scenische* Masken, die, weil sie des Onkos entbehren, *offenbar* der Komödie angehören, eine blasse *weibliche*, zwei Jünglingsmasken, die eine grau-braun,

die andere von roth-brauner Farbe, wie sie der Brand der Sonne hervorzurufen pflegt; die vierte zeigt das charakteristische Gesicht eines Alten mit weissem Haar und Vollbart. Unten r. eine Lyra, l. wie es scheint die Fragmente eines zerbrochenen Thonkruges.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 48. Penna a. a. O. IV 106.

Darunter:

Auf einem Felsen steht eine mit einer rothen Kopfbinde und einem Epheukranze geschmückte Maske, neben der ein Thyrsos lehnt. Links auf hoher viereckiger Basis ein Kantharos, der Becher des Dionysos. Unten spielt ein Leopard, das demselben Gotte heilige Thier, mit einem Tympanon.

Visconti VII 49. Penna IV 102.

Während dieses Bild die scenischen Aufführungen zu Dionysos in Beziehung setzt, weist das folgende auf den Gott der Dichtkunst, Apoll, hin.

Rechts oben:

R. auf einer Basis eine mit Lorbeer bekränzte Maske, l. über eine andere Basis gelegt ein purpurrother Mantel, wie ihn die Kitharöden zu tragen pflegten. Unten der apollinische Greif, die Kithara, der Köcher und der Bogen des Gottes.

Visconti VII 49a. Penna IV 103.

Darunter:

Eine idyllische Landschaft — eine Gattung, die in der Diadochenzeit aufkam und mit der Verbreitung der hellenistischen Kultur nach Westen auch in Italien weite Verbreitung fand. Auf einer hinten durch Berge, vorn durch ein Gewässer abgeschlossenen Wiese weiden Schafe und Ziegen. R. im Hintergrunde ein ländliches Heiligthum, beschattet von hohen, ehrwürdigen Bäumen. Es besteht aus einer runden Substruction und einem darauf sich erhebenden viereckigen Pfeiler, an dem allerlei

Weihgeschenke aufgehängt sind. Davor befindet sich das Sitzbild der Göttin, welcher das Heiligthum geweiht ist, nach der röthlichen Farbe, die ihm der Künstler gegeben hat, vermuthlich ein thönernes Idol. Zu ihren Füssen steht ein mit einer Guirlande geschmückter Altar, auf dem ein Brandopfer vorbereitet ist und an dem Fackelscheite angelehnt sind.

Visconti VII 50. Penna IV 107.

249 (425) Statue einer Tänzerin.

Vormals zu Neapel im Palazzo Caraffa-Colubrano. Als sie im April 1788 nach Rom gebracht worden war, dachte Goethe daran sie zu kaufen, wurde jedoch durch Angelica Kaufmann bewogen, davon abzustehen. Pius VI. liess sie in demselben Jahre für den Vatikan erwerben. Ergänzt Stücke am Kranze, am Haare und am Gewande, die Nasenspitze, zwei Finger der r., der kleine Finger der l. Hand.

Ein schönes kräftig gebautes Mädchen schreitet leicht vorwärts, bekleidet mit einem dünnen gürtellosen Chiton, welcher allenthalben die Körperformen durchscheinen lässt. Ihre Bewegung ist von der reizendsten Anmuth. Die erhobene R. zieht den über den Rücken herabfallenden Mantel etwas über die Schulter empor, während die abwärts reichende L. einen Zipfel desselben Gewandes in der Gegend des Schosses gefasst hält. Der Mantel, welcher aus stärkerem Stoffe gearbeitet erscheint und demnach in breiteren Falten bricht als der Chiton, giebt für den schönen Körper einen sehr geeigneten Hintergrund ab. Da der Kopf von einem Epheukranze und einem breiten Bande umgeben ist, hat man die Statue für eine Bakchantin erklärt. Doch findet das kokette Lächeln, welches wir in dem Gesichte wahrnehmen, in keiner Darstellung einer Bakchantin Analogie. Die Statue scheint vielmehr eine Tänzerin darzustellen. Das schöne Mädchen tritt vor die Zuschauer, im Begriff den Tanz zu beginnen und mit dem Mantel eine jener graziösen Bewegungen zu machen, welche in der vielseitigsten Weise durch bekannte Figuren und Gruppen der campanischen

Wandmalerei vergegenwärtigt werden. Angesichts der etwas flüchtigen aber geistreichen Ausführung scheint die Frage berechtigt, ob wir nicht in dieser Statue eine griechische Originalarbeit aus dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. zu erkennen haben.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 30. Pistolesi V 62. Clarac IV pl. 592 n. 1660. Vgl. Winckelmann Kunstgeschichte V 3 § 6. Goethe Italien, Werke (Cotta 1867) XX p. 231 ff. Braun Ruinen und Museen p. 369 n. 108.

250 (427) **Aphrodite im Bade kauernd.**

Gefunden um d. J. 1760 in der an der Via praenestina gelegenen Tenuta Salone, in dem Podere Prato bagnato, unter Pius VI. aus dem Kunstbesitze des Malers La Piccola erworben. Ergänzt der ganze Schädel nebst dem oberen Theile des l. Ohres, dergestalt dass von dem Haare nur die auf dem Nacken aufliegende Partie antik ist, abgesehen vom l. Daumen alle Finger entweder ganz oder zum grössten Theil, vielleicht die ganze r. Hand mit dem benachbarten Stücke des Armes, sicher die vordere Hälfte des r., zwei Zehen des l. Fusses, der grösste Theil der Wellenbasis und allerlei Splitter am Körper. Das Gesicht ist von moderner Hand leicht überarbeitet.

Die Göttin kauert, sich zusammenschmiegend, im Bade unter einem Wassergusse, den wir uns über sie herabrieselnd zu denken haben; berührt von dem kühlen Nasse schauert ihr Körper leicht zusammen. Ob sie in der R. ein Attribut — etwa ein Salbfläschchen — hielt, ist zweifelhaft. Jeden Falls scheint die Figur harmonischer in sich abgeschlossen, wenn jene Hand, ohne ein Attribut zu halten, durch ihre Bewegung den leisen, von der Göttin empfundenen Schauer ausdrückt. Die Art, wie die Glieder sich decken und schneiden, ist von unvergleichlicher Anmuth und verräth in der raffinierten Behandlung der elastisch schwellenden Fleischmassen eine stark sinnliche Richtung.

Da Plinius (n. h. 36, 35) berichtet, dass sich zu Rom in dem innerhalb der Porticus der Octavia gelegenen Jupitertempel eine Marmorstatue des Daidalos befand, welche Aphrodite im Bade sitzend darstellte, so hat man dieses

Werk wohl mit Recht für das Original der vatikanischen und zahlreicher anderer Statuen erkannt, welche dasselbe Motiv mit mancherlei Modificationen in den Einzelheiten wiedergeben. Wir kennen ausser dem mythischen Daidalos zwei Künstler dieses Namens, einen Sikyonier, der zu Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. thätig war, und einen Bithynier, welcher der Diadochenzeit angehört. Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Erfinder des in Rede stehenden Aphroditetypus nur der bithynische Künstler sein kann. Erstens setzt die Auffassung der Göttin die Existenz der knidischen Aphrodite des Praxiteles (vgl. n. 316) voraus. Zweitens deuten die starke Betonung des sinnlichen Elements und die naturalistische Behandlung des Nackten auf die Zeit nicht vor sondern nach Alexander dem Grossen. Endlich stimmt zu der Zurückführung dieses Typus auf den Bithynier Daidalos auch der Umstand, dass eine ähnliche Figur der Aphrodite häufig auf bithynischen Münzen vorkommt. Die hellenische Kleinkunst hatte bereits im 5. und 4. Jahrhundert auf bemalten Vasen und geschnittenen Steinen nackte Frauen, die im Bade kauern, zur Darstellung gebracht. Dem Publikum der Diadochenperiode musste ein derartiger Gegenstand in hohem Grade zusagen. Daher unternahm es der Bithynier Daidalos ein solches Motiv im Geiste und mit den Kunstmitteln seiner Zeit plastisch durchzubilden und, entsprechend der genrehaften Richtung, welche damals bei der Darstellung der Gottheiten beliebt war, die Liebesgöttin im Bade kauernd wiederzugeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 10 (vgl. opere varie IV p. 72, p. 424 n. 268). Clarac IV pl. 629 n. 1414. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 26, 279. Braun Vorschule zur Kunstmythologie T. 71. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XLIV 2. Overbeck Geschichte d. griech. Plastik I^3 p. 407 Fig. 87. Die übrigen Publicationen bei Bernoulli Aphrodite p. 314 n. 1. Die Zurückführung auf den Bithynier Daidalos ist in den Berichten der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1860 p. 78—80 begründet. Zugestimmt haben Friederichs-Wolters Bausteine n. 1467, Bernoulli Aphrodite p. 324—325 und Kroker gleichnamige griechische Künstler (Leipzig 1883) p. 40—44, widersprochen und die Figur auf

den Sikyonier zurückgeführt Stephani Compte-rendu pour 1859 p. 123—125, 1870 p. 57 ff., p. 215—216 und Overbeck Plastik I³ p. 407, Kunstmythologie II p. 565 Anm. 64. Über die moderne Basis mit dem Künstlernamen des Bupalos: Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 497.

251 (432) **Satyr aus rothem Marmor** (rosso antico).

Gefunden durch den Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian, unter Pius VI. erworben. Ergänzt die aus Glasfluss gearbeiteten Augen, vielleicht der ganze r. Arm, sicher der r. Vorderarm mit der Traube — offenbar richtig, wie ähnliche Figuren beweisen, an denen diese Hand erhalten ist — und allerlei andere unbedeutende Stücke.

Der Satyr, der mit der L. ein Pedum schultert, weidet sich an dem Anblicke einer Weintraube, die er mit der R. emporhält; der Bausch der über den l. Vorderarm herabfallenden Nebris ist mit Früchten gefüllt. Da die Satyrn als von der Sonne gebräunte Gesellen gedacht wurden, so gab der rothe Marmor für ihre plastische Darstellung ein ganz geeignetes Material ab (vgl. n. 235, 516). Von besonderer Wirkung waren an unserer Figur die aus buntem Glasfluss eingesetzten Augen, deren Glanz den im Gesichte herrschenden Ausdruck der Begehrlichkeit steigerte und zugleich einen scharfen coloristischen Gegensatz zu dem rothen Marmor darbot. Der in dieser Statue wiedergegebene bäuerische Satyrtypus, in welchem das thierische Element stark betont und der Hals sogar mit Bockswarzen versehen ist, gehört zu den Erfindungen der hellenistischen Kunst, welche auch die Satyrn zuerst mit dem Pedum ausstattete. Hingegen besteht die nebst einem Paar Becken an dem Stamme angebrachte Syrinx nicht, wie es auf den älteren Denkmälern der Fall ist, aus gleich langen Röhren, sondern scheint aus Röhren zusammengefügt, deren Länge von dem einen nach dem anderen Ende des Instrumentes allmählich abnimmt — *eine Form, welche,* wie es scheint, erst von der griechisch-*römischen Kunst* angewendet wurde.

Piranesi raccolta di statue T. 5. Visconti Mus. Pio-Cl. I 46. *Penna viaggio pittorico* della villa Adriana III 77. Guigniaut rel.

de l'ant. pl. 108 bis n. 454a. Pistolesi V 67. Clarac IV pl. 706 n. 1687. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 373 n. 110. Über die bäuerischen Satyrtypen: Furtwängler der Satyr aus Pergamon, Berlin 1880. Über das Pedum: Ann. dell' Inst. 1877 p. 208. Über die Syrinx: Ann. 1877 p. 214—215.

252 (433) **Aphrodite nach dem Bade.**

Vormals im Besitze des Bildhauers Albaccini, von dem die Restauration herrührt. Ergänzt beide Arme mit den Händen und den von den letzteren gefassten Haarmassen, ein Stück an der l. Brust, Splitter am Gewande, der grösste Theil der Plinthe. Der Kopf (ergänzt die Nasenspitze) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig; sein Haar ist nicht aufgelöst, wie es die dargestellte Handlung verlangt, sondern über dem Nacken in einen Zopf zusammengefasst.

Wie sich aus anderen besser erhaltenen Wiederholungen ergiebt, war die Göttin dargestellt im Begriff das Wasser aus ihren aufgelösten Haaren auszudrücken. Der r. Arm ist falsch ergänzt; er hob nicht das Haar in zweckloser Weise in die Höhe, sondern war, wie der l., beschäftigt die Feuchtigkeit daraus zu entfernen. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass der Bildhauer, der diesen Typus erfand, durch das berühmte Gemälde des Apelles bestimmt wurde, welches die neugeborene Aphrodite aus dem Meere auftauchend darstellte. Doch hat er sein malerisches Vorbild in genrehafter Weise abgeändert: die Göttin ist soeben dem Bade entstiegen, hat ein Gewand um den unteren Theil ihres Körpers geschlagen und ist nunmehr beschäftigt ihr Haar in Ordnung zu bringen — eine Darstellung, welche sich vortrefflich zur Decoration eines Wasserbassins eignete.

Visconti e Guattani Museo Chiaramonti T. 26. Clarac IV pl. 610 n. 1356. Braun Vorschule T. 74. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 245 n. 11. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1860 p. 74 ff. Stephani Compte rendu pour 1870 et 71 p. 71 ff. Bernoulli Aphrodite p. 296 n. 4. Mittheil. d. arch. Institutes in Athen I (1876) p. 57 ff.

253 (435) **Schale aus rothem Marmor** (rosso antico).

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Der Fuss und der Behälter, welch letzterem der Bild-

hauer, offenbar um den Block des kostbaren Materiales möglichst auszunutzen, eine viereckige Form gegeben hat, sind fein profiliert. Doch wird diese günstige Wirkung durch die unter den vier Ecken angebrachten Schwäne abgeschwächt, die mit ihren gebogenen Hälsen wie mit den ausgebreiteten Flügeln den Behälter stützen und einen ebenso kleinlichen wie unorganischen Eindruck machen. Im Inneren des Behälters ist die runde Form zur Anwendung gebracht. Man sieht darin eine strahlenförmig kannellierte Schale, die behandelt ist, als ob sie in den Boden des Behälters eingelassen wäre.

Pistolesi V 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 376 n. 114.

254 (439) **Stuhl aus rothem Marmor** (rosso antico).

Er stand vormals mit einem genau entsprechenden Stuhle, der sich gegenwärtig im Louvre befindet (Clarac musée de sculpture II pl. 260 n. 631; vgl. Text II 2 p. 993), und mit einem anderen aus weissem Marmor gearbeiteten Exemplare in S. Giovanni in Laterano vor der Capella di S. Silvestro, wo diese drei Stühle bei der Ceremonie, durch welche die neu erwählten Päpste von der lateranischen Basilica Besitz ergriffen, eine Rolle gespielt haben sollen.

Dieser Stuhl gehört mit seinem in Paris befindlichen Gegenstücke zu den schönsten antiken Arbeiten aus rothem Marmor, die wir kennen. Die Stützen sind vorn durch Löwenklauen, die oben in Voluten auslaufen, hinten durch Voluten abgeschlossen und die beiden zwischen diesen Motiven liegenden Felder jedes mit einer Palmette verziert — eine ebenso geschmackvolle wie einfache Decoration, bei der das kostbare Material vortrefflich zur Geltung kommt. Da der Sitz mit einem Durchbruche versehen ist, der, in der Mitte kreisförmig, nach der Vorderseite zu einen Streifen bildet, so hat man in diesen und anderen ähnlichen Exemplaren, die sich erhalten *haben, bald* Nachtstühle bald Badestühle erkannt, bei *welchen letzteren* der Durchbruch darauf berechnet ge*wesen wäre, dass* das Wasser oder die Dämpfe frei das *Gefäss umkreisen* konnten. Nach einer anderen Ver-

muthung hätte die Öffnung einfach einen kühlen Sitz bezweckt, wie man ihn in neuerer Zeit durch kreisförmige Luftkissen zu erzielen sucht.

Pistolesi V 73. Vgl. Mabillon Museum italicum I p. 57—58. Montfaucon Diarium italicum p. 137. Buonarruoti osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro p. 101. Marangoni delle cose gentilesche trasportate ad uso delle chiese (Roma 1744) p. 326—328. Braun Ruinen und Museen p. 377 n. 115.

255 (443) **Statue eines Jünglings.**

Gefunden zu Centocelle an der Via Labicana, unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter am Haare und auf der r. Wange, der l. Arm abgesehen von dem Schulterstücke, der r. vom Biceps abwärts, das r. Bein, der l. Fuss, der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein zarter Jüngling, der mit wehmüthigem Ausdrucke abwärts blickt; der l. Arm war nach dem erhaltenen oberen Theile etwas vorwärts oder zur Seite gestreckt, während der r. längs der Seite herabhing. Man benannte diesen Jüngling früher Adonis, worauf hin ihm der Ergänzer einen Wurfspiess in die R. gegeben hat. Eine andere Erklärung lautet auf Apoll. Sie gründet sich darauf, dass zwei andere Statuen, welche in der Haltung wie in dem Ausdruck an die vatikanische Figur erinnern, an dem das l. Bein stützenden Stamm apollinische Attribute, die eine eine Schlange, die andere eine Schlange und einen Lorbeerzweig, zeigen. Doch nöthigen diese Attribute keineswegs zu der Annahme, dass Apoll dargestellt sei, sondern sie sind auch am Platze, wenn es sich um einen Jüngling handelt, der zu jenem Gott in naher Beziehung stand. Jeden Falls tritt die vatikanische Statue durch ihren Gesichtstypus wie durch die Anordnung des Haares in auffälliger Weise aus der uns bekannten Entwickelung des Apollonideales heraus. Unter solchen Umständen fragt es sich, ob nicht diese Statue vielmehr für einen von Apoll geliebten Jüngling, Kyparissos oder Hyakinthos, zu erklären ist. Sie zeigt eine nahe Verwandtschaft mit dem Typus, unter welchem auf pompejanischen Wandgemälden Kyparissos darge-

stellt ist. Hält man ihre Deutung auf Kyparissos für zulässig, so würde es nahe liegen die vorgestreckte L. nach Massgabe eines jener Wandbilder mit einem Cypressenzweige zu ergänzen. Für Hyakinthos würde sich ein Diskos eignen als Hinweis auf die Übung, welche den Tod dieses von Apoll geliebten Jünglings veranlasste. Der Typus unserer Statue scheint der Hauptsache nach in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. erfunden, jedoch in mancherlei Einzelheiten und namentlich in dem Ausdrucke von der hellenistischen Kunst modifiziert. Die Ausführung deutet auf hadrianische Zeit.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 32 (vgl. opere varie IV p. 36—39, p. 342 n. 118). Clarac IV pl. 633 n. 1424 A. Vgl. Wieseler Narkissos p. 47—48. Welcker das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 28 n. 32. Overbeck Kunstmythologie IV p. 135 n. 14. Alles Übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1579. Die angeblichen Apollostatuen: Matz-Duhn ant. Bildwerke in Rom I p. 49 n. 184; Overbeck a. a. O. IV p. 135 n. 13. Galleria Giustiniana I 51. Die Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 218, 219.

In die Wände des Gabinetto sind zwei mit Rundwerken und Hochreliefs verzierte **Marmorplatten** (n. 256, 257) eingemauert, die vermuthlich mit anderen verlorenen Exemplaren einen grösseren zusammenhängenden Fries bildeten. Sie wurden bei Ausgrabungen gefunden, die der bekannte Kupferstecher Giovanni Volpato in der bei Palestrina (Praeneste) gelegenen, den Barberini gehörigen Tenuta di Corallo vornehmen liess. Die Anordnung der Decoration entspricht der von n. 214. Beide Platten sind stark restauriert. Doch fällt es bei der hohen Aufstellung und bei der künstlichen Patina, die der Restaurator dem Marmor gegeben, sehr schwer die Ergänzungen von den antiken Theilen zu unterscheiden.

*An der Eingangs*wand unweit des Fensters:

256 (442). In den Nischen dieser Platte sind Figuren von Gottheiten angebracht, welche zu Herakles in Beziehung

stehen, r. (vom Betrachter) die Schutzgöttin des Helden Pallas, in der Mitte eine andere weibliche Figur, von der nur der untere Theil antik zu sein scheint (die Bruchlinie geht auf der l. Seite durch die Taille und schneidet, sich in schräger Richtung senkend, den r. Oberschenkel) und die der Restaurator wahrscheinlich richtig als Hera ergänzt hat. Die in der dritten Nische angebrachte Figur (erg. der Kopf, der l. Arm vom Gewand an, der Thyrsos, der r. Vorderarm mit dem Kruge) scheint nach dem kräftigen Körper und nach der Anordnung des Mantels nicht Dionysos, wie der Ergänzer angenommen hat, sondern vielmehr Zeus dargestellt zu haben. Das auf dem r. Felde angebrachte Relief stellt die erste That des Herakles dar. Der Heraklesknabe erwürgt die von Hera gegen ihn abgesendeten Schlangen, während seine Mutter Alkmene erschreckt dabei steht und ihr Gatte Amphitryon, im Begriff das Schwert zu ziehen, heraneilt, um dem Kinde zu helfen. Die im Hintergrunde angebrachte zackige Masse wird in der Regel auf eine Wolke gedeutet, scheint jedoch nach ihrer Behandlungsweise vielmehr einen Felsen wiederzugeben, wiewohl ein solcher keineswegs zu einer Scene passt, die man sich naturgemässer Weise im Hause vorgehend zu denken hat. Offenbar ist dieses Relief durch ein malerisches Vorbild bestimmt. Die ganze Composition hat einen entschieden malerischen Charakter und die drei dargestellten Figuren kehren ähnlich behandelt auf einem herculaner Wandbilde wieder. Auf dem l. Felde: Herakles wird von Linos im Lyraspiele unterrichtet. Die hinter dem Knaben stehende weibliche Figur ist schwer zu benennen, da sie jeglichen bezeichnenden Attributes entbehrt. Vielleicht haben wir in ihr eine Personification entweder des Unterrichts überhaupt oder des musikalischen Unterrichtes im Besonderen zu erkennen.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 38. Pistolesi V 71. Millin gal. myth. pl. 110, 431. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1853 T. X 2 p. 149. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III *p. 1721. Die Figur* der Hera: Overbeck Kunstmythologie III *p. 130L; Atlas X 21.* Vgl. Welckers Zeitschrift p. 403. *Das herculaner Wandgemälde*: Helbig Wandgemälde n. 1123.

Gegenüber:

257 (434). In der mittleren Nische Pallas, in der l. Ares. Die in der r. Nische angebrachte Figur, an welcher der Kopf ergänzt ist, scheint, da sie in Tracht und Haltung dem Amphitryon auf n. 256 entspricht, wiederum Amphitryon darzustellen. Auf dem das r. Feld verzierenden Relief hatten sich von der Figur des Herakles nur die Fussspitzen erhalten und es fehlten an den beiden anderen Figuren sämmtliche Extremitäten. Nichts desto weniger ist die Bedeutung der dargestellten Scene durch den Köcher und den Bogenkasten, welche hinter Herakles auf dem Boden stehen, wie durch die barbarische Tracht der den Jüngling umgebenden Männer hinlänglich gesichert. Wie der junge Herakles nach der Überlieferung von dem Skythen Teutares im Bogenschiessen unterrichtet wurde, sind hier zwei Skythen in dieser Weise mit ihm beschäftigt. Das auf dem l. Felde angebrachte Relief, dessen Stil wiederum auf ein malerisches Vorbild zurückweist, wird mit Wahrscheinlichkeit auf die erste Schlacht gedeutet, an der Herakles theilnahm, diejenige nämlich, in der die Thebaner den König von Orchomenos Erginos besiegten.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 39. Millin gal. myth. pl. 111, 432. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 176, 177. Pistolesi V 70. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 403. Über den Kampf gegen Erginos: Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 192—193.

Loggia scoperta.

Eingemauert in die 2. Wandabtheilung:

258 **Relief, Paris und Helena.**

Gefunden auf dem Aventin.

Da das stark verwitterte Relief kaum mehr als die Silhouetten der Figuren erkennen lässt, so muss man, um seine Darstellung richtig zu würdigen, besser erhaltene *Wiederholungen* (vgl. n. 577) zum Vergleiche heranziehen, vor allem ein im Neapler Museum befindliches *Exemplar*, auf dem die Figuren, abgesehen von

Eros, durch Inschriften bezeichnet sind. Hiernach stellen alle diese Reliefs Aphrodite dar, wie sie der Helena zuredet dem Paris Gehör zu gewähren. Die Liebesgöttin sitzt neben Helena und hat den r. Arm um deren Nacken geschlungen. Helena zögert noch; denn sie senkt nachdenklich das Haupt und erhebt die R. wie mit einer leisen Geberde der Abwehr. Vor der Gruppe steht Paris, dessen Gefühle durch den sich an ihn anschmiegenden Eros vergegenwärtigt werden. Die kleine Figur, welche auf dem hinter der Frauengruppe angebrachten Pfeiler sitzt, ist die Göttin der Überredung, Peitho, während die hinter Paris befindliche Statue des Apollon auf Amyklae hinweist, wo nach dem Mythus die Entführung der Helena Statt fand. Da die Gruppe des Paris und des Eros, ähnlich angeordnet, auf einer spätestens um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. gearbeiteten attischen Vase wiederkehrt, so scheint die Composition der Reliefs wenigstens zum Theil durch ein der Blüthezeit nahestehendes attisches Gemälde bestimmt.

Guattani Monumenti antichi inediti dell' anno 1785 Giugno T. 1 p. 41—47. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1850 p. 183. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1873. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 155—156.

In der 3. Abtheilung:

259 **Relief,** vermuthlich von einem Sarkophagdeckel, **die Kureten vor Kalydon.**

Nach der älteren Fassung des Meleagrosmythos stritten sich, nachdem der kalydonische Eber erlegt worden war, die Kalydonier mit den Kureten um sein Fell und hierbei tödtete der kalydonische Königssohn Meleagros einen der Brüder seiner Mutter Althaia. Von der letzteren desshalb verflucht, zog er sich von dem Kampfe zurück, bis die Kureten nahe daran waren Kalydon einzunehmen. Da griff er auf Bitten seiner Gemahlin Kleopatra zu den Waffen und warf die Feinde zurück. Diese letztere Scene scheint auf dem Relief dargestellt. Der aus dem Thore herausbrechende Krieger wird auf Melea-

gros, die weibliche Figur, welche die mit Fackeln heranstürmenden Feinde zurückzuhalten bemüht ist, auf Artemis zu deuten sein, die vielfach in Darstellungen der kalydonischen Jagd als Freundin und Helferin des Meleagros auftritt.

Pistolesi V 77. Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. A B 5 p. 104—105.

In der 4. Abtheilung:

260. Fragment eines Sarkophagreliefs, eine Erinys.

Das Fragment rührt von der Schmalseite eines Sarkophages her, auf welcher das über Orestes auf dem Areopag abgehaltene Gericht dargestellt war. Erhalten ist nur der untere Theil der Erinys, die auf den vollständigeren Exemplaren der Athena gegenüber neben dem die Stimmurne tragenden Tische steht, ausserdem zwei Füsse des Tisches, aus denen der Ergänzer einen Dreifuss gemacht hat. Das Attribut, welches die Erinys in der R. hält, ist eine Geissel.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. LVI 164 p. 176.

Der Saal der Musen.

Die Betrachtung beginnt links vom Eingange.

261 (496) Kopf des greisen Sophokles.

Ergänzt Nase und Büste.

Die Benennung ist durch eine entsprechende, inschriftlich beglaubigte Hermenbüste gesichert, die sich in den vatikanischen Gärten befindet. — Wie sich die griechischen Gelehrten während der Diadochenzeit eifrig mit Litteraturgeschichte beschäftigten, hatte das damalige Publikum ein lebhaftes Interesse für Anekdoten, welche aus dem Leben hervorragender Dichter berichtet wurden. Besonders beliebt war eine auf Sophokles bezügliche Erzählung: der Sohn des Sophokles, Iophon, belangte seinen Vater, der bereits das achtzigste Jahr überschritten hatte, als unzurechnungsfähig; da las der greise Dichter den Richtern den soeben von ihm vollendeten Oidipus auf Kolonos vor und wurde freigesprochen, weil die Richter in dieser poetischen Leistung eine schlagende Widerlegung der Anklage erkannten. Unter dem Eindrucke dieser Geschichte unternahm es ein Künstler, etwa im 3. Jahrhundert v. Chr., Sophokles als Greis darzustellen. Er arbeitete in diesem Sinne den am Besten durch die lateranische Statue (n. 656) vertretenen Typus um, der den Dichter in der Blüthe der Mannesjahre darstellt. Einer der Hauptreize dieses Greisenkopfes beruhte auf dem Gegensatze, welchen der lebhafte und geistvolle *Ausdruck der Augen*, die, aus glänzendem Email gearbeitet, *in die Höhlungen* eingesetzt waren, zu dem verfallenen *Fleische* und der welken Haut des Gesichtes darbot.

Pistolesi V 84, 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 392 n. 120. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 76—77. Die Hermenbüste in den vatikanischen Gärten: Bull. dell' Inst. 1867 p. 144—145.

262 (495) **Torso, Apollon als Kitharöde.**

Vormals in der Villa Negroni. Ergänzt der r. Arm, der l. Vorderarm, beinah der ganze r. Unterschenkel, viele Stücke am Gewande, die Füsse, die beiden Stämme, die Plinthe. Der diesem Torso aufgesetzte Dionysoskopf ist antik aber nicht zugehörig; der ihn mit dem Körper verbindende Hals rührt von moderner Hand her und der Torso war, als er sich in der Villa Negroni befand, mit einem anderen Kopfe versehen.

Die richtige Erklärung des Torso wird durch ein übereinstimmendes Exemplar gegeben, das sich in Kopenhagen in der Glyptothek des Herrn Karl Jacobsen befindet und an dessen l. Brust sich ein Stück der Kithara erhalten hat. Also stellte die Statue nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Dionysos sondern Apoll als Kitharöden dar. Die Beantwortung der Frage, in wie weit die Behandlung des langen Chitons, der als aus einem ganz dünnen Stoffe bestehend charakterisiert ist und allenthalben die Körperformen durchscheinen lässt, auf archaischer Überlieferung beruht oder durch das der spätgriechischen Kunst eigenthümliche Streben nach sinnlichem Reiz bestimmt ist, muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 2 (vgl. III p. 168—169). Pistolesi V 84. Clarac IV pl. 697 n. 1643. Vgl. Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 186 n. 4, p. 188. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1139.

Links oben in der Wand:

263 (493) **Relief, Geburt des Dionysos.**

Gefunden vor Porta Portese. Deutlich als ergänzt erkennbar ist die r. Hand der unmittelbar hinter Hermes stehenden Frau. Doch mögen unter der künstlichen Patina, die der Oberfläche gegeben ist, noch mancherlei andere Restaurationen verborgen sein.

Die l. Seite der Darstellung ist klar: Zeus sitzt in

einer Haltung, welche die Anstrengungen der Geburtswehen erkennen lässt, auf einem Felsen, auf den er die R. in beinah krampfhafter Weise aufstemmt. Aus seinem vom Gewande entblössten l. Schenkel springt der kleine Dionysos hervor und streckt seine Ärmchen nach Hermes aus, der dem neugeborenen Gotte ein Pantherfell entgegen hält, um ihn darin wie in einer Windel zu bergen. Für die drei auf der r. Seite der Platte dargestellten Frauen sind verschiedene Erklärungen vorgeschlagen worden. Man hat sie auf die Chariten (Gratien) oder auf Nymphen gedeutet. Nach einer anderen Ansicht wäre die unmittelbar hinter Hermes stehende Frau Eileithyia, welche, um die Geburt zu erleichtern, die r. Hand öffne, die folgende Persephone, die dritte, welche ein an ein Ährenbüschel erinnerndes Attribut in der R. hält, Demeter. Eine sichere Erklärung scheint vor der Hand unmöglich, da es ungewiss ist, ob die Darstellung mit der angeblichen Demeter abschloss oder sich hinter derselben fortsetzte, und wir bei der künstlichen Patina, die der moderne Restaurator dem Marmor gegeben hat, nicht feststellen können, in wie weit jene drei Frauengestalten antik sind. Jeden Falls liegt es nahe zu vermuthen, dass die Moiren (Parzen), welche in der Regel bei Geburten von Göttern wie von Sterblichen gegenwärtig sind, auch auf unserem Relief nicht fehlten und dass sich das scheinbare Ährenbüschel bei eingehenderer Untersuchung als der Spinnrocken der Klotho oder als das für Lachesis bezeichnende Bündel von Loostäfelchen herausstellen wird.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 19. Pistolesi V 85. Guigniaut rel. de l'antiquité pl. 110, 432. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1289. Weiteres bei Overbeck Kunstmythologie II p. 171 X und Hauser die neu-attischen Reliefs p. 72 n. 102. Vgl. auch Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit (Halle 1885) p. 15—16. Die Moiren sind gegenwärtig z. B. bei der Geburt der Athene auf dem Madrider Puteal: Abhandl. d. archäol.-epigr. Seminars in Wien I (1880) T. I p. 32 ff. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1862.

264 (520) **Weibliche Statue, als Muse restauriert.**

Vom Fürsten Lancellotti dem Papste Pius VI. geschenkt. Ergänzt Stücke am Gewande und die l. Hand

mit der Flöte. Der Kopf (ergänzt Nase und Kinn) ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper jedoch zweifelhaft, da der ganze Hals und das darunter befindliche Stück der Brust bis zum oberen Rande des Chitons von moderner Hand eingesetzt sind.

Da unter den bei Tivoli gefundenen Musen (n. 268—274) die in der Kaiserzeit als Euterpe bezeichnete Vertreterin des Flötenspiels fehlte, so hat man, um den Musenchor vollzählig zu machen, dieser anmuthigen Mädchenfigur, die nach den auf dem l. Schenkel sichtbaren Ansatzspuren einen stabförmigen Gegenstand gehalten haben muss, eine Flöte in die l. Hand gegeben. Doch spricht gegen die Annahme einer Muse der Umstand, dass wir eine entsprechende Statue kennen, die als Brunnenfigur gedient hat, eine Verwendung, welche mit der seit der hellenistischen Zeit massgebenden Auffassung der Musen als Vertreterinnen bestimmter Kunstgattungen in entschiedenem Widerspruche stehen würde. Die lässige Weise, in der das Mädchen dasitzt, und sein Chiton, der ärmellos und als aus einem dicken rauhhaarigen Wollstoffe bestehend charakterisiert ist, deuten vielmehr auf eine Figur aus genrehaft-pastoralem Kreise, etwa auf eine von der bukolischen Poesie gefeierte Nymphe, in welchem Falle das von der l. Hand gehaltene Attribut Beispiels halber ein Pedum gewesen sein könnte. Da Wald, Wiese und Quelle im Idyll den Hintergrund zu bilden pflegen, so leuchtet es ein, dass die plastische Darstellung einer durch diese Dichtungsgattung bekannten Figur auch einen passenden Brunnenschmuck abgab.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 17 (opere varie IV p. 440 n. 306). Bouillon Musée des antiques I 35. Pistolesi V 95. Clarac III pl. 503 n. 1003. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 318. Braun Ruinen und Museen p. 389 n. VI. Die Brunnenfigur: Arch. Zeitung XXV (1867) p. 101*. Dütschke antike Bildwerke in Oberitalien V p. 10 n. 31.

265 (519) **Hermenbüste des Platon.**

Von einem römischen Kunsthändler in Neapel erworben. **Ergänzt die Nasenspitze.**

Der darauf nicht so sehr eingemeisselte wie eingeritzte Name Zenon rührt von moderner Hand her und ist somit für die Deutung ohne Belang. Die Hermenbüste stellt vielmehr Platon dar, wie eine andere, mit einer zweifellos authentischen Inschrift versehene Hermenbüste beweist, deren Kopf genau mit dem des vatikanischen Exemplares übereinstimmt. Mancher moderne Betrachter wird erwarten, dass die olympische Heiterkeit, welche in den Schriften des grossen Philosophen herrscht, auch in dessen Antlitze zu Tage treten müsse und sich demnach durch den finsteren Ausdruck des Kopfes befremdet fühlen. Doch beweist ein gleichzeitiges Zeugniss, ein Fragment aus einer Komödie des Amphis, dass ein derartiger Ausdruck dem Platon eigenthümlich war, wie es denn auch einleuchtet, dass die vielen schmerzlichen Erfahrungen, die dieser Mann in seinem Leben gemacht hatte, und der schneidende Gegensatz, in dem seine Philosophie zu der Wirklichkeit stand, entsprechende Spuren in seinem Antlitze hinterlassen mussten. Ausserdem stimmt die Anordnung des Haares und des Bartes zu den Versen eines anderen gleichzeitigen Komödiendichters, des Ephippos, in denen den Akademikern eine übergrosse Sorgfalt in der Toilette vorgeworfen und dabei auch des elegant verschnittenen Haupthaares wie des schön herabfallenden Vollbartes gedacht wird. Als Original haben wir ein zu Lebzeiten des Platon gearbeitetes bronzenes Porträt anzunehmen, vielleicht die Porträtstatue, durch welche der bereits in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts thätige Bildhauer Silanion das Andenken seines grossen Zeitgenossen verewigte. Die Formengebung des Hermenkopfes erinnert an die in der zweiten attischen Schule übliche und ist noch weit entfernt von der naturalistischen Richtung, welche seit der Zeit des grossen Alexander in der ikonischen Porträtkunst massgebend wurde. Die fadenartige Stilisierung der Haare findet in Bronzetypen aus derselben Schule Analogien *(vgl. z. B. n. 192)*.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 33. Pistolesi V 95. Schuster über

die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. IV 7 p. 24 n. 17. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) T. 6 n. 2, p. 72 n. 6, p. 74. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1335 Fig. 1432. Vgl. American Journal of Archaeology IV (1888) p. 3. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 153, p. 165, p. 170—171.

266 (518) **Hermenbüste eines Strategen.**

Ergänzt die Spitze des Helmvisiers. Das Gesicht hat durch zu starkes Abputzen gelitten.

Die Beziehung dieses Porträts auf Themistokles ist unbegründet. Da vielmehr der Stil demjenigen der zweiten attischen Schule entspricht, so scheint es, dass die dargestellte Persönlichkeit dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehört. Der Helm deutet auf einen Strategen (vgl. n. 281). Der Ausdruck und die elegante Anordnung des Haupt- und Barthaares erinnern an die dandyhafte Richtung, welche während der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts in den vornehmen athenischen Kreisen herrschte, eine Richtung, der sich selbst der grosse Platon und seine Schüler nicht zu entziehen vermochten (vgl. n. 265).

Visconti Iconografia greca I T. XIV 3, 4 p. 168. Pistolesi V 94. Museo Chiaramonti III 17. Baumeister Denkm. des kl. Altertums II p. 1288 n. 1437. Vgl. Arch. Zeitung XXVI (1868) p. 1. Friederichs-Wolters Bausteine n. 482.

Den Hauptschmuck dieses Saales bildet ein **Apoll und die Musen** darstellender Statuencyklus (n. 267—274), der 1774 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli an der Via Cassia gelegenen, antiken Villa entdeckt und von Pius VI. für das vatikanische Museum erworben wurde. Die häufig wiederholte Angabe, dass diese Statuen aus dem fundus Cassianus, heute Carciano, stammen, scheint auf einer Verwechslung zu beruhen. Vielmehr handelt es sich vermuthlich um die etwas weiter östlich gelegene Villa, welche dem Juristen Marcus Brutus, dem Vater des Redners, gehört haben soll (vgl. Bulgarini notizie storiche intorno alla città di Tivoli p. 109, p. 118. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 84). Da sich bei der tiburtiner Ausgrabung nur sieben Musenstatuen (n. 268—274) gefunden hatten,

so wurden ihnen im Museum, um die Zahl der neun Schwestern voll zu machen, zwei Statuen anderer Provenienz (n. 264, 275) beigefügt, die ursprünglich gewiss keine Musen darstellten, sondern erst durch die von moderner Hand beigefügten Attribute zu solchen gemacht worden sind.

Während nach der Auffassung, welche in der älteren Zeit bei den Griechen herrschte, nicht jede einzelne Muse einen bestimmten Wirkungskreis hatte, sondern alle Schwestern unterschiedslos den ganzen Complex der echt musischen Künste, Poesie, Tanz, Gesang, Saiten- und Flötenspiel vertraten, wurde in der hellenistischen Zeit jeder einzelnen Muse eine bestimmte Function zugewiesen, eine mit dem Globus ausgestattete Muse zur Vertreterin der Astronomie, eine andere, deren Attribut die Rolle war, zur Vertreterin der Geschichte gemacht. Doch sehen wir während der hellenistischen Epoche die Dichter und Künstler die einzelnen Musennamen nach Belieben mit den verschiedenen Musenfunctionen und -attributen in Verbindung setzen. Einer festen Norm begegnen wir in dieser Hinsicht erst während der späteren Kaiserzeit. Die damaligen Schriftsteller und Künstler entschieden sich für einen der in der hellenistischen Epoche ausgebildeten Musencyklen und brachten diesen zu allgemeiner Geltung. Die Beziehung, in welcher die einzelnen Namen zu den Functionen und Attributen stehen, ist nunmehr folgende: Kalliope, heroisches Epos: Diptychon oder Rolle; Kleio, Geschichte: Rolle; Erato, chorische Lyrik: Kithara; Euterpe: Flöten; Melpomene, Tragödie: tragische Maske; Polymnia, Pantomimos: ohne Attribut; Terpsichore, subjektive Lyrik: Lyra; Thaleia, Komödie: komische Maske; Urania, Astronomie: Globus. Vgl. Trendelenburg der Musenchor p. 11 ff. Bie die Musen in der antiken Kunst p. 24 ff.

Die bei Tivoli gefundenen Statuen geben in decorativer Weise einen hellenistischen Musencyklus wieder, vielleicht die Musen des Philiskos, welche zu Rom in dem bei der Porticus der Octavia gelegenen Apollotempel

standen. Wenn ich bei Besprechung dieser Statuen die Namen beigefügt habe, welche für die einzelnen Musen in der späteren Kaiserzeit festgestellt waren, so lässt es sich allerdings nicht beweisen, dass der Künstler, der die Originale erfand, jede einzelne der von ihm geschaffenen Figuren gerade in solcher Weise benannte. Trotzdem habe ich jene Namen nicht unterdrückt, da sie dem modernen Betrachter geläufig sind und ihm dadurch das Verständniss der Typen erleichtert wird.

Den geistigen wie materiellen Mittelpunkt dieses Cyklus bildete naturgemässer Weise der Führer des Musenchores, der die Kithara spielende Apollon (n. 267). Um ihn herum waren in symmetrischer Weise die Musen gruppiert, dergestalt dass einer Seits die Figuren der stehenden und anderer Seits die der sitzenden Schwestern einander entsprachen.

267 (516) **Apollon als Kitharöde.**

Ergänzt allerlei Stücke am Kranze, die Nasenspitze, die Lippen, das Kinn, beinah der ganze r. Arm mit dem Plektron, der untere Theil des l. Vorderarmes, der obere Theil der Kithara, das unmittelbar an die Kithara ansetzende Stück des Tragriemens, verschiedene Splitter am Gewande, der l. Fuss.

Der Gott ist dargestellt in der festlichen Tracht der Kitharöden, singend und die Kithara spielend. Die Begeisterung, mit der er seiner Kunst obliegt, erhellt aus der schwungvollen Bewegung des Körpers, der leisen Neigung des Hauptes nach der r. Schulter und dem Ausdrucke des Gesichtes. Der vordere Arm der Kithara ist mit einer Relieffigur des an dem Baume aufgehängten Marsyas (vgl. n. 571, 839) verziert, zur Erinnerung an den Sieg, den das apollinische Saitenspiel über die barbarische Flötenmusik davon getragen hatte. Der Typus des Gottes stimmt hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Formengebung auffällig zu demjenigen der Musen. Ja *sein Ausdruck* und seine Bewegung kommen nur im Zu*sammenhange mit* dem ihn umgebenden Chore zu vollem *Verständniss*. Hiernach darf man annehmen, dass diese

Figur, vermuthlich unter Benutzung eines von der zweiten attischen Schule erfundenen Originales, gestaltet wurde, um dem durch die tiburtiner Statuen reproduzierten Musencyklus als Mittelpunkt zu dienen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 15 (vgl. opere varie IV p. 435 n. 300). Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst I 32, 141a. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 99 Fig. 104. Berichte d. sächs. Ges. der Wissenschaften 1886 T. II 1 p. 3. Overbeck Kunstmythologie IV p. 124 n. 2, p. 185 n. 1 (wo die älteren Publicationen angeführt sind), p. 186—188 (vgl. p. 101—102); Atlas XX 7, XXI 32. Vgl. Philologus n. F. I (XLVII 1889) p. 678—700.

Links 268 (511) **Erato.**

Ergänzt der untere Theil des r. Vorderarmes, die l. Hand, beinah der ganze obere Theil der Kithara. Der Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Er stammt von einer Nemesis- oder Ledastatue des Typus, welcher z. B. durch n. 454 vertreten ist.

Da diese Muse mit ihrer würdevollen Erscheinung unter allen Schwestern dem kitharspielenden Apoll am Nächsten verwandt erscheint und wie dieser die schwere, volltönende Kithara rührt, wird man in ihr die Vertreterin der chorischen Lyrik, wie sie im Besonderen von Stesichoros und Pindaros gepflegt wurde, zu erkennen haben. Soweit unser Wissen reicht, war in der späteren Kaiserzeit für diese Muse der Name Erato geläufig — ein Umstand, der in etymologischer Hinsicht befremden muss, da die Liebe in der chorischen Lyrik keine hervorragende Rolle spielte und es viel näher gelegen hätte, die Vertreterin dieser Kunstgattung Terpsichore zu benennen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 21 (vgl. opere varie IV p. 439 n. 305). Bouillon Musée des antiques I 39. Pistolesi V 92. Vgl. Bie a. a. O. p. 64.

Links (neben dem Apoll) 269 (517) **Terpsichore.**

Der durch einen modernen Hals mit dem Körper *verbundene* Kopf (erg. der Kranz, die Nase, die auf *die Schultern* herabfallenden Locken) ist antik aber *nicht* zugehörig. An dem Körper sind ergänzt die

Schulterknöpfe des Chitons, die frei stehenden Theile der Arme, beinah die ganzen Hörner der Lyra, der l. Fuss, Splitter am Gewande.

Dargestellt ist Terpsichore, die Muse der subjektiven Lyrik, einer Gattung, welche in den Dichtungen der Sappho, des Alkaios und des Anakreon ihre schönsten Blüthen entfaltete. Wenn sie im Gegensatz zu der Muse der chorischen Lyrik (n. 268) nicht steht sondern sitzt und überhaupt einen weniger würdevollen Eindruck macht, so stimmt dies vortrefflich zu der von ihr vertretenen Poesie; denn die subjektive Lyrik, in der einzelne Individuen ihren Gefühlen Ausdruck gaben, hatte weder dem Inhalte noch der Form nach den feierlichen Charakter der chorischen. Die Jungfrau rührt eine Lyra, deren Resonanzboden aus einer Schildkrötenschale besteht, also das Saiteninstrument, mit dem Alkaios und Anakreon ihre Lieder begleiteten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 20 (vgl. opere varie IV p. 441 n. 307). Bouillon Musée des antiques I 38. Pistolesi V 93. Vgl. Bie a. a. O. p. 63.

Rechts 270 (508) **Polymnia.**

Ergänzt die Nase, die Unterlippe, Stücke am Kranze und am Mantel.

Die Beischrift eines herculaner Wandgemäldes bezeichnet als den Wirkungskreis der Polymnia in aller Kürze die Mythen. Auf Grundlage dieser Vorstellung entwickelte sich die in der Kaiserzeit allgemein gültige Auffassung, dass Polymnia den Pantomimos vertrete; denn nach dem Absterben der Tragödie war es im Besonderen das mimische Ballet, welches die Mythen populär erhielt und auch auf ihre bildliche Darstellung einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausübte. Einer der Hauptreize des Pantomimos beruhte auf den graziösen Bewegungen, welche die Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Mänteln vornahmen (vgl. n. 249). Polymnia scheint in dieser Statue dargestellt, wie sie zum Tanze antritt *und eine solche* Bewegung vorbereitet. Die mit Rosen *bekränzte Jungfrau* schreitet langsam vor, sinnenden

Ausdruckes, die Arme unter dem Mantel haltend. Während die abwärts gestreckte L. die längs der l. Seite herabfallende Stoffmasse festhält, fasst die R. unweit der Schulter einen Zipfel des über die Brust reichenden Gewandstückes, offenbar in der Absicht, mit dem Mantel irgendwelche Bewegung vorzunehmen, sei es ihn über den Rücken zu werfen, sei es ihn von dem Oberkörper zu entfernen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 23 (opere varie IV p. 438 n. 303). Bouillon I 40. Pistolesi V 91. Vgl. Bie a. a. O. p. 70.

Rechts 271 (499) **Melpomene.**

Ergänzt Splitter am Haare und am Kranze, die Nasenspitze, die Lippen, die r. Hand mit dem obersten Stücke der Maske (an der letzteren ausserdem die Nase und der untere Theil der Mundöffnung wie des Bartes), der l. Vorderarm mit dem Schwerte, der l. Fuss.

Die Muse der Tragödie steht da, indem sie den l. Fuss auf einen Felsblock gesetzt hält und den l. Arm auf den l. Schenkel stützt — eine gesammelte Haltung, welche den Eindruck erweckt, als ob sie nach einer grösseren Anstrengung ausruhe. In der R. hält sie eine mit dem Löwenfell ausgestattete Maske des Herakles, eines Helden, welcher der Tragödie reichlichen Stoff geliefert. Nach Massgabe anderer besser erhaltener Denkmäler muss die andere Hand entweder ein Schwert oder eine Keule gehalten haben. Der Ergänzer hat sich mit Recht für das erstere Attribut entschieden; denn ein so wuchtiger Gegenstand wie eine Keule würde gewiss auf den l. Oberschenkel gestützt gewesen sein und daselbst Ansatzspuren hinterlassen haben. Die hohe, von schlicht herabfallendem Haare bedeckte Stirn erinnert an den Onkos, den Aufsatz, durch welchen man den majestätischen Eindruck der tragischen Maske zu steigern suchte, der Kranz aus Weinlaub und Trauben an den Dionysoscultus, dem das griechische Drama seinen Ursprung verdankte. Auffällig ist der ruhige und beinah heitere Ausdruck des Gesichtes, während man doch bei der tragischen *Muse eher einen* melancholischen oder pathetischen er-

warten würde. Dieser Ausdruck ist vielleicht veranlasst durch eine berühmte Definition des Aristoteles, nach welcher die Tragödie durch Mitleid und Furcht bei dem Zuschauer eine Läuterung (Katharsis) von derartigen Gefühlen hervorrufe. Der Künstler hätte dann die Wirkung, welche die Tragödie nach Aristoteles ausübt, auf die Personification dieser Kunstgattung übertragen. Die Ausführung der Statue ist ungleich, sorgfältiger am Kopfe als an dem Körper.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 19 (opere varie IV p. 437 n. 302). Bouillon Musée des antiques I 37. Pistolesi V 88. Clarac III pl. 513 n. 1044. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 59, 747. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 971 Fig. 1183. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 316. Lange das Motiv des aufgestützten Fusses p. 59 ff. Bie a. a. O. p. 75—77. Die Annahme von Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 133, die L. habe ursprünglich ein Schwert gehalten und dieses sei bei einer antiken Restauration durch eine Keule ersetzt worden, scheint mir nach dem gegenwärtigen Zustande der in Betracht kommenden Theile unbegründet.

Rechts 272 (503) Thaleia.

Ergänzt Stücke am Kranze, die Nase, die Lippen, das Kinn, der l. Vorderarm mit dem Tympanon, der r. Vorderarm, das Pedum, abgesehen von dem an dem Oberarme anliegenden krummen Theile, Stücke am Gewande und an der Maske. Ob der Ergänzer die L. richtig mit einem Tympanon ausgestattet hat, scheint fraglich; er wurde dazu durch eine auf dem Oberschenkel vorhandene, kreisförmige Einsenkung bestimmt, die gegenwärtig durch die Restauration verborgen ist.

Im Gegensatz zu der grossartigen Erscheinungsweise der Melpomene sitzt die Muse der Komödie in lässiger Haltung auf einem Steinsitze, das l. Bein über das r. schlagend. Neben ihr steht eine spitzbärtige komische Maske. Der Epheukranz und das Tympanon, falls der Ergänzer das letztere mit Recht beigefügt hat, weisen in *dem gleichen Sinne*, wie bei Melpomene der Weinlaubkranz, *auf den Dionysosdienst* hin, während das in der L. *befindliche Pedum* vielleicht an das in der neueren Komödie *häufig* behandelte bäuerliche Element erinnern

soll. Wenn das schöne Gesicht einen wehmüthigen Ausdruck zeigt, wie ihn der Moderne eher bei Melpomene erwarten würde, so ist dies vermuthlich daraus zu erklären, dass nach der Auffassung des Künstlers die komische Darstellung der in dem menschlichen Leben herrschenden Übelstände und Konflikte eher geeignet war eine nachdenkliche als eine heitere Stimmung hervorzurufen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 18 (vgl. opere varie IV p. 442 n. 309). Bouillon Musée des antiques I 36. Pistolesi V 89. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 58, 743. Baumeister Denkm. II p. 971 Fig. 1184. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 317. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 214 n. 10. Bie a. a. O. p. 78.

Links (neben dem Apoll n. 267)

273 (515) **Kalliope.**

Ergänzt der grösste Theil des r. Armes wie des l. Vorderarmes, die Schreibtafel abgesehen von dem hinteren auf dem Gewande aufliegenden Eckstücke. Der aus einem anderen Marmor gearbeitete Kopf (erg. ein Stück der Stirn wie des Kinnes und die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Die in nachdenklicher Haltung dasitzende Muse scheint mit dem Entwurfe eines epischen Gedichtes beschäftigt. Sie hält in der L. eine doppelte Schreibtafel (diptychon); in die erhobene R. hat ihr der Ergänzer gewiss mit Recht einen Griffel (stilus) gegeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 26 (vgl. opere varie IV p. 435 n. 299). Bouillon I 42. Pistolesi V 39. Vgl. Bie a. a. O. p. 72.

Rechts 274 (505) **Kleio.**

Ergänzt die r. Brust, die Arme zum grössten Theile, allerlei an den Gewändern. Von der Rolle hat sich nur das auf dem Schoosse aufliegende Stück erhalten. Der durch einen modernen Hals mit dem Körper verbundene Kopf (erg. die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Die Muse der Geschichte hält in der L. eine zum *Theil aufgewickelte* Pergament- oder Papyrusrolle und *scheint, indem sie* sich des Inhaltes der Rolle als Grund*lage bedient,* einen historischen Vortrag zu halten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 16 (vgl. opere varie IV p. 436 n. 301). Bouillon I 34. Pistolesi V 89. Vgl. Bie a. a. O. p. 72.

Ich schliesse hier eine Statue an, die nicht in der tiburtiner Villa gefunden ist und die man wie n. 264 als Muse ergänzt hat, um den Chor der neun Schwestern vollzählig zu machen:

275 (504) **Weibliche Gewandstatue.**

Vormals zu Velletri im Palazzo Ginetti, vom Fürsten Lancellotti dem Papste Pius VI. geschenkt. Modern der Hals und die Vorderarme mit den Attributen. Der Kopf ist antik aber stark abgeputzt und der Statue fremd; er erscheint im Vergleich zu dem Körper zu gross.

Die Statue war früher als Fortuna ergänzt und wurde erst, nachdem sie päpstliches Eigenthum geworden war, durch Beifügung von Globus und Griffel zu der Muse Urania gemacht. Die Anordnung des Gewandes zeichnet sich durch Reichthum wie durch Klarheit aus.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 24 (vgl. opere varie IV p. 441 n. 308). Bouillon I 41. Pistolesi V 90. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 318.

Die Betrachtung kehrt nunmehr wiederum zu den an der l. Wand aufgestellten Sculpturen zurück und schreitet in der anfänglich eingeschlagenen Richtung vor, wobei die im Bisherigen bereits behandelten Stücke unberücksichtigt bleiben.

276 (512) **Kopf des Epimenides** (?).

Ergänzt die Nasenspitze, das untere Ende des Bartes, die Büste.

Da dieser Kopf einen hochehrwürdigen, gewisser Massen priesterlichen Charakter zeigt, die Binde, welche das lange Haar umgiebt, auf einen Priester, Seher oder Dichter hinweist und die geschlossenen Augen den Mann als schlafend charakterisieren, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass der kretische Sühnpriester und *Sänger Epimenides* dargestellt ist, von dem die Sage berichtet, *er habe*, in einer Höhle verborgen, sieben und

fünfzig Jahre hindurch geschlummert. Die Wirksamkeit des Epimenides gehört im Wesentlichen dem Anfange des 6. Jahrhunderts v. Chr. an, einer Zeit, in welcher sich die griechische Plastik soeben zu entwickeln anfing. Also kann dieser Typus, der hinsichtlich der Formen wie hinsichtlich des Ausdrucks an die Kunstweise der Blüthezeit erinnert, kein ikonisches Porträt, sondern nur die freie Schöpfung eines etwa dem Ende des 5. Jahrhunderts angehörigen Künstlers sein.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 21. Pistolesi V 9. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 456. Braun Ruinen und Museen p. 397 n. 123. Archäologischer Anzeiger 1890 p. 26 (im Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890). Vgl. unsere Nachträge.

277 (510) **Herme mit dem Namen des Alkibiades.**

Gefunden in der Villa Fonseca auf dem Caelius. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Hermenschaft, auf dem sich die vier ersten Buchstaben des Namens Alkibiades erhalten haben, und der ihm aufgesetzte Kopf sind in verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen gearbeitet. Der Schaft besteht aus parischem, der Kopf aus lunensischem Marmor. Während die Inschrift des ersteren auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit hinweist, dürfen wir den schlecht ausgeführten Kopf mit den schablonenhaft eingemeisselten Pupillen und den roh mit dem Bohrer ausgearbeiteten Augenwinkeln frühestens der Zeit der Antonine zuschreiben. Endlich setzt der Kopf nicht unmittelbar auf den Schaft auf, sondern ist mit ihm durch ein von moderner Hand eingefügtes Marmorstück verbunden. Nach alledem kann der Kopf nicht zu dem Schafte gehört haben, sondern scheint von dem modernen Restaurator darauf gesetzt. Wir müssen ihn daher aus der Ikonographie des Alkibiades streichen, wiewohl er eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Porträt zeigt, welches nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Alkibiades gedeutet worden ist. Vgl. n. 92.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 31; Iconografia greca T. XVI p. 183—185. *Pistolesi V 92.* Ann. dell' Inst. 1868 Tav. d'agg. O 2 p. 324.

238. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 48 Fig. 54. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 457.

In der tiburtiner Villa, aus der die Statuen des Apoll und der Musen n. 267—274 stammen, wurden auch inschriftlich bezeichnete Hermen der sieben Weisen gefunden (Bulgarini notizie intorno alla città di Tivoli p. 110. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lat. Museums n. 138). Jedoch haben sich nur an zweien, denen des Periandros n. 278 und Bias n. 279, die Köpfe erhalten.

278 (531) **Herme des Periandros.**

Ergänzt die Nase und Splitter an den Ohren. Der Kopf ist stark abgeputzt.

Wie die Inschrift bezeugt, ist Periandros, der Sohn des Kypselos, dargestellt, einer der bedeutendsten hellenischen Tyrannen, der durch seine wohl überlegte Politik den korinthischen Staat im Innern wie nach Aussen mächtig förderte und eine seine Regierungsgrundsätze darlegende Dichtung hinterliess. Da seine Herrschaft in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts fällt, so haben wir es wiederum mit einem jener Porträts zu thun, welche die spätere Kunst unter dem Eindrucke der über die betreffende Persönlichkeit vorliegenden Überlieferung gestaltete. Und zwar deutet die Weise, in welcher der Kopf des Periandros aufgefasst und stilisiert ist, auf die Kunstentwicklung, welche zur Zeit Alexanders des Grossen begann. Offenbar wurde der Künstler, welcher diesen Typus erfand, im Besonderen durch den Wahlspruch »Studium ist Alles« bestimmt, der im Alterthume für eine der bezeichnendsten Maximen des korinthischen Tyrannen galt und desshalb auch auf dem Schafte unserer Herme beigefügt ist. Der geistvolle Kopf zeigt einen ernsten, überlegenden Ausdruck, während die Augen wie beobachtend *in die Welt blicken*. Man empfängt den Eindruck, als *ob der grosse Staatsmann* über ein politisches Problem *nachdenke, ohne* dabei die ihn umgebende Welt aus dem *Auge zu verlieren*.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 22a, 25; Iconografia greca I T. IX p. 127 ff. Pistolesi V 98. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 1287 Fig. 1436. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 404 n. 131.

Ähnlichen Gesichtspunkten unterliegt:

279 (528) **Herme des Bias.**

Ergänzt die Nasenspitze.

Bias von Priene, gleich ausgezeichnet als Staatsmann wie als Sachwalter, lebte im 6. Jahrhundert v. Chr. Als bezeichnend für seine Richtung galt der auf dem Hermenschafte wiederholte Wahlspruch »die meisten Menschen sind schlecht«. Ausgehend von diesem Wahlspruche hat der Künstler ein physiognomisches Meisterstück geschaffen. Der Ausdruck des Kopfes bekundet deutlich eine pessimistische Weltanschauung, zugleich aber auch die grosse Herzensgüte, welche dem Bias nach der Überlieferung zu eigen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 22, 23; Iconografia greca I T. X 1—2 p. 136 ff. Pistolesi V 98. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 315 Fig. 331. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 403 n. 130.

280 (530) Roh ausgeführte **Porträtstatue.**

Gefunden zu Centocelle an der Via Labicana. Ergänzt die Nase, der r. Arm, der frei stehende Theil des l.

Da die von der Brust abstehenden Arme auf eine lebhafte Gestikulation schliessen lassen, so scheint es, dass dieser Mann dargestellt war im Begriff, eine Rede oder einen Vortrag zu halten. Offenbar haben wir es mit einem sehr getreuen Porträt zu thun. Das Gesicht zeigt gemeine Formen und einen widerwärtig krittlichen Ausdruck. In hohem Grade individuell ist besonders die steil emporsteigende und oben schmäler werdende Stirn. Das r. obere Augenlid erscheint stark angeschwollen, sei es in Folge einer Krankheit, sei es in Folge einer gewaltsamen *Verletzung.* Der mächtige Oberkörper bildet einen auffälligen *Gegensatz* zu den verhältnissmässig kurzen und

schwach entwickelten Beinen. Man hat die Statue auf Lykurgos gedeutet, weil sie in ihrem ganzen Charakter dem Bilde entspreche, welches die Überlieferung von dem spartanischen Gesetzgeber entwirft, und die abnorme Bildung des r. Auges zu der bekannten Anekdote stimme, nach der ein politischer Gegner dem Lykurg ein Auge ausgeschlagen. Aber es leuchtet ein, dass die spätere griechische Kunst den mythischen Begründer der spartanischen Staatsordnung nicht unter so individuellen sondern nur unter idealen Formen darstellen konnte, wie denn auch sein inschriftlich bezeichnetes Porträt auf während der Kaiserzeit geschlagenen lakedämonischen Münzen einen Typus zeigt, der offenbar aus einem jüngeren Zeusideal abgeleitet ist. Vielmehr scheint die Statue nach ihrem physiognomischen Charakter wie nach ihrem Stile das Porträt eines formenlosen Gelehrten aus hellenistischer Zeit.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 13 (vgl. ebenda Tav. a III b p. 228); Iconografia greca I T. VIII 1, 2 p. 121. Pistolesi V 98. Clarac V pl. 842 n. 2112. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 349. Braun Ruinen und Museen p. 404 n. 132. Die lakedämonischen Münzen: Catalogue of the greek coins in the British Museum, Peloponnesus pl. XXIV n. 7, 8.

281 (525) Inschriftlich bezeichnete **Herme des Perikles.**

Gefunden unter Pius VI. bei Tivoli in derselben Villa wie n. 267—274. Ergänzt die Nasenspitze und Stücke am Helmvisier.

Der Umstand, dass Perikles behelmt dargestellt ist, deutet, wie es scheint, auf seine Würde als Oberfeldherr (Strategos), eine Würde, welche er mehrere Jahre hinter einander bekleidete und auf der vorzüglich seine beinah unumschränkte Machtstellung in dem demokratischen Athen beruhte. An seiner sonst untadelhaften Gestalt befremdete die Höhe des Schädels, wegen der ihn ein athenischer Komödiendichter als Zwiebelkopf verspottete. *Diese Abnormität* ist auch an dem Hermenkopfe bemerkbar; denn man sieht durch die Visierlöcher des Helmes das Haupthaar und kann sich demnach vorstellen, bis zu

welcher ansehnlichen Höhe der Schädel innerhalb der Helmkappe emporreichte. Da die Formengebung, namentlich in der Bildung der Augen, in den zu hoch stehenden Ohren und in dem conventionellen Gelocke des Haupt- wie des Barthaares, noch die Nachwirkung des archaischen Stiles erkennen lässt, so muss das Original um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. oder bald nachher, also jeden Falls zu Lebzeiten der Perikles, geschaffen sein und es liegt nahe dabei an die von Kresilas gearbeitete Porträtstatue des grossen Staatsmannes zu denken. Wie in allen künstlerischen Schöpfungen der attischen Blüthezeit, erscheint auch in diesem Kopfe die Individualität der Formen und des Ausdruckes durch den Charakter grossartiger Ruhe gemildert. Obwohl Perikles nach dem reichen intellektuellen und moralischen Inhalte, den dieses Porträt offenbart, als gereifter Mann und auf der Höhe seiner Entwickelung dargestellt ist, zeigt sein Gesicht doch keine Spur von den Einflüssen des Alters, sondern erscheint in eine ideale Sphäre ewiger Jugend entrückt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 29; Iconografia greca I T. XV p. 178. Pistolesi V 96. Arch. Zeitung XXVI (1868) T. 2, 2 p. 1—2. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 405 n. 133. Friederichs-Wolters n. 481.

282 (523) **Angebliche Herme der Aspasia.**

Gefunden unter Pius VI. zu Castronuovo (bei Civitavecchia). Ergänzt die Nasenspitze und ein grosses Stück des Schädels wie des den letzteren bedeckenden Gewandes.

Nach der an dem unteren Ende des Schaftes angebrachten Inschrift wäre Aspasia dargestellt, die schöne, geistvolle Milesierin, welche den grossen Perikles bezauberte und auf die gleichzeitige attische Gesellschaft einen so bedeutenden Einfluss ausübte. Doch weicht jene Inschrift in auffälliger Weise von den sonst bekannten Hermeninschriften ab. Sie ist an einer unscheinbaren *Stelle des Schafts* nicht eingemeisselt sondern mit einem *stumpfen Instrumente* eingeritzt, derartig dass man sie

suchen muss, um ihrer gewahr zu werden. Hiernach scheint sie nicht von dem Bildhauer sondern von einer anderen Person beigefügt, die sich bewogen fühlte dieses Porträt auf Aspasia zu beziehen. Ob die Inschrift von antiker oder moderner Hand herrührt, mögen die Epigraphiker entscheiden. Doch würde sie auch in dem ersteren Falle für die Deutung auf Aspasia kaum eine sichere Gewähr darbieten. Einer Seits leuchtet es ein, dass die Herme kein zu Lebzeiten der Aspasia gearbeitetes Porträt wiedergeben kann; denn der individuelle Gesichtsausdruck, der eine nachdenklich-düstere Stimmung bekundet, und die gekünstelte wellenartige Anordnung des Haares, die in vereinzelten Beispielen um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. nachweisbar ist, weitere Verbreitung jedoch erst in der Diadochenperiode fand, laufen dem Geiste der attischen Blüthezeit entschieden zuwider. Aber auch die Annahme, dass es sich um ein in späterer Zeit mehr oder minder frei erfundenes Porträt der Aspasia handle, stösst auf Schwierigkeiten. Ein solches Porträt würde die Geliebte des Perikles gewiss als eine durch Schönheit wie durch Geist bestrickende Erscheinung dargestellt haben. Hingegen zeichnet sich der Typus des Hermenkopfes keineswegs durch Schönheit aus und wirkt der düstere Gesichtsausdruck eher abstossend als anziehend. Nach alledem scheint diese Herme nichts mit Aspasia zu thun zu haben, sondern das Porträt einer Dame aus späterer Zeit wiederzugeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 30 (vgl. I p. 265 not. 1); Iconografia greca I T. XV a p. 180—181. Pistolesi V 96. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 140 Fig. 153. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 458. Braun Ruinen und Museen p. 407 n. 134. Bull. dell' Inst. 1869 p. 69. Arch. Zeitung XXXV (1877) p. 57—58.

283 (509) **Kopf des Metrodoros.**

Erworben unter Pius VI. Ergänzt die Nase und die Büste.

Die Benennung auf Metrodoros, den vor seinem *Meister verstorbenen* Lieblingsschüler des Epikur, ist *gesichert durch eine* capitolinische Doppelherme (n. 482),

welche die Porträts des Lehrers und des Schülers, beide durch Inschriften beglaubigt, zusammenstellt. Die in den Augen angebrachten Vertiefungen beweisen, dass die Pupillen aus einem anderen Materiale, etwa buntem Glasflusse, gearbeitet waren. Im Vergleich mit dem Kopfe des Epikur (vgl. n. 288) zeigt der des Metrodor eine geringere geistige Bedeutung, aber dabei einen ähnlichen resignierten Ausdruck, eine Übereinstimmung, welche erkennen lässt, in wie hohem Grade der Schüler von der Lebensanschauung seines Meisters durchdrungen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 34. Pistolesi V 91. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 400 n. 125.

284 (507) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Antisthenes.**

Gefunden bei Tivoli in derselben Villa wie n. 267—274. Ergänzt die Nase und Splitter an der l. Wange wie am Haare.

Antisthenes ist dargestellt als Greis mit welkem, von tiefen Runzeln durchzogenem Gesicht und mit eingefallenen Lippen, die auf das Fehlen der Vorderzähne schliessen lassen. Der mächtig gebaute Kopf vergegenwärtigt mit wunderbarer Klarheit die für den Begründer der cynischen Philosophie bezeichnenden Eigenschaften, hohe Intelligenz und gewaltige Willenskraft, aber auch Roheit und verbissenen Hochmuth. An dem wilden, offenbar von Kamm und Bürste unberührten Gelocke des Haupt- und Barthaares erkennt man den Philosophen, welcher die Bedürfnisslosigkeit für die Haupttugend erklärte.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 35. Pistolesi V 91. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. I 6 p. 10—11. Vgl. Visconti Iconografia greca I p. 250 not. 3. Braun Ruinen und Museen p. 401 n. 127.

285 (506) Gut gearbeiteter **Kopf des Demosthenes.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Büste.

Vgl. n. 30.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 37. Pistolesi V 90. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 401 n. 128.

Es ist interessant damit zu vergleichen:

286 (502) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Aischines.**

Gefunden bei Tivoli in derselben Villa wie n. 267—274. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Ein schärferer Gegensatz, als ihn die Porträts des Demosthenes und diejenigen seines Gegners Aischines darbieten, lässt sich kaum denken. Während die tiefen Furchen und der Ausdruck verbissenen Ernstes, den wir im Gesichte des Demosthenes wahrnehmen, deutlich bekunden, mit wie grossen Schwierigkeiten dieser Mann zu kämpfen hatte und mit welchem gewaltigen Kraftaufwande er sich dem Kampfe unterzog, erscheint Aischines als eine Persönlichkeit, welche durch eine glückliche Begabung befähigt ist sich ohne grössere Anstrengung zur Geltung zu bringen und eine entschiedene Neigung hat die Dinge leicht zu nehmen. Sein schönes, etwas volles Gesicht zeigt nur wenige leise Falten und einen zugleich ruhigen wie selbstbewussten Ausdruck. Im Gegensatz zu der schwächlichen Konstitution des Demosthenes erweckt es den Eindruck behäbiger Gesundheit. Der Schädel erscheint im Ganzen wohlgebildet, jedoch im Verhältniss zu seiner Länge von geringer Tiefe, eine Eigenthümlichkeit, die auf Mangel an Energie schliessen lässt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 36; Iconografia greca I T. XXIX b p. 341. Pistolesi V 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 402 n. 129.

287 (500) **Angebliche Hermenbüste des Zenon.**

Ergänzt der grösste Theil der Nase.

Eine im Louvre befindliche Wiederholung beweist, dass eine in weiteren Kreisen bekannte Persönlichkeit dargestellt ist. Die Deutung auf Zenon, den Stifter der stoischen Schule, gründet sich lediglich auf die Voraussetzung, dass die Richtung des Halses mit der Angabe eines antiken Schriftstellers übereinstimme, nach welcher Zenon gewohnt gewesen sei den Hals nach der einen

Schulter zu neigen. Aber die Hermenbüste zeigt keineswegs eine dieser Angabe entsprechende Haltung. Vielmehr ist der Hals rückwärts gebogen und der Blick nach oben gerichtet. Hiernach scheint ein Mann dargestellt zu sein, welcher sich mit der Untersuchung der Himmelserscheinungen beschäftigte, also ein berühmter Astronom. Der nächstliegende Gedanke wäre an Aratos, den in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts thätigen Begründer des astronomischen Epos, dessen Gedichte auch von den Römern hoch geschätzt und viel gelesen wurden. Und in der That stimmt das Profil der vatikanischen Hermenbüste in allem Wesentlichen mit demjenigen einer inschriftlich bezeichneten Porträtfigur des Aratos überein, der wir auf einem in Trier entdeckten Mosaike begegnen.

Übrigens kennen wir gegenwärtig ein sicher beglaubigtes Porträt des Begründers der Stoa. Es ist dies eine im Neapler Museum befindliche Büste, auf deren Titulus der Name Zenon eingemeisselt ist. Während man darin früher den Eleaten Zenon erkannte, ist neuerdings der Beweis geliefert worden, dass diese Büste den Stoiker darstellt. Bekanntlich stammte der letztere aus einer in Kition auf Kypros ansässigen phönikischen Familie. In Übereinstimmung mit dieser Herkunft zeigt die Büste einen geistreichen semitischen Typus und einen eigenthümlich aus nervöser Reizbarkeit und Missvergnügen gemischten Ausdruck, wie wir ihn noch heut zu Tage öfters bei jüdischen Litteraten wahrnehmen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 32; Iconografia greca I T. XXIII p. 259—260. Pistolesi V 88. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2122 Fig. 2376. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 400 n. 126. Das Mosaik: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 48, 3. Über das Porträt des Stoikers Zenon: Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. IV 1, 1a p. 21—22. Wenn man neuerdings (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890, Arch. Anz. p. 56—58) das Porträt des Aratos in einem langbärtigen Greisenkopfe, der auf Münzen von Soloi-Pompeiopolis, der Vaterstadt des Dichters, wiedergegeben ist (am Besten bei Imhoof-Blumer *Porträtköpfe hellenischer und hellenisierter Völker auf Münzen T. VIII* 13; Sallet Numismatische Zeitschrift IX *1882 T. IV 13 p. 118*, p. 127, wiederholt unter unserer n. 474.

Vgl. unsere n. 474 und 826), und nach diesen Münzbildern in einem Porträtkopfe der Villa Albani (n. 826) erkannt hat, so wird diese Deutung durch die Mosaikfigur keineswegs in Frage gestellt; denn es scheint nicht unmöglich, dass hier wie dort dieselbe Person aber auf verschiedenen Altersstufen dargestellt ist. Die Mosaikfigur und der vatikanische Kopf, falls die von mir angedeutete Vermuthung richtig ist, würden den Begründer des astronomischen Epos als reifen Mann, die Münzen und der Albanische Kopf als Greis wiedergeben.

288 (498) **Kopf des Epikuros.**

Gefunden am 30. December 1789 bei Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt ein grosser Theil des Schädels wie der Nase und des r. Ohres, die Büste.

Die Benennung ist gesichert durch eine inschriftlich bezeichnete Bronzebüste aus Herculaneum und durch eine bereits unter n. 283 erwähnte Doppelherme (n. 482). Da mit den Bildern des Epikur von seinen zahlreichen Anhängern ein förmlicher Kultus getrieben wurde, so haben sich von keinem antiken Philosophen so viele Porträts erhalten wie von diesem. Das schöne magere Gesicht bekundet in den schwer herabfallenden, oberen Augenlidern eine durch angestrengtes Studium hervorgerufene Abspannung, während die schmerzliche Bewegung des Mundes in dem physischen Leiden, welches den grossen Philosophen peinigte, ihre Erklärung findet. Die hervorstechendste Eigenthümlichkeit ist jedoch der das Gesicht beherrschende Ausdruck der Resignation. Er stimmt vortrefflich zu der Philosophie des Epikur, der nicht wie sein Vorgänger Aristippos die reale Lust des Augenblickes sondern die Freiheit von Leiden und von Gemüthsaufregungen für das höchste Gut erklärte.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 34. Pistolesi V 88. Vgl. Riccy dell'antico pago Lemonio p. 133. Braun Ruinen und Museen p. 399 n. 124. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen p. 23.

289 (492) **Büste des Sophokles.**

Gefunden 1778 im Garten des Conservatorio dei *Mendicanti* (hinter der Basilica des Constantin) an *einer Stelle*, wo sich, wie es scheint, in der Kaiserzeit *die Werkstätte* eines Bildhauers oder Steinmetzen befand. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Büste stellt nach dem am unteren Rande eingemeisselten Namen, von dem sich die letzten 6 Buchstaben beinah vollständig erhalten haben, Sophokles dar. Obwohl von mittelmässiger Ausführung ist sie doch wichtig, weil sie eine sichere Grundlage abgab, um die berühmte lateranische Statue (n. 656) auf denselben Dichter zu deuten.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 27; Iconografia greca I T. IV 1, 2 p. 97. Pistolesi V 82. Vgl. Bull. dell' Inst. 1839 p. 174. Ann. dell' Inst. 1846 p. 129. Braun Ruinen und Museen p. 391 n. 119. Über die Ausgrabung: Visconti Museo Pio-Clem. I p. 56—58.

290 (491) Statue des Seilen.

Gefunden in der Tenuta Torragnola an der Via Prenestina, unter Pius VI. aus dem Besitze von Thomas Jenkins erworben.

Nur der untere Theil des Körpers, auf der Vorderseite von den Rippen, auf der Rückseite von den Schulterblättern abwärts, ist antik, abgesehen von dem l. Unterschenkel, der gleich dem Stamme und dem grössten Theile der Plinthe von moderner Hand herrührt. Der Kopf (ergänzt Stücke am Kranze und die Nasenspitze) ist antik aber nicht zugehörig. Er hängt in keiner Weise mit dem antiken Theile des Körpers zusammen und unterscheidet sich von dem letzteren sowohl hinsichtlich der Qualität des Marmors wie hinsichtlich der Ausführung. Der melancholische Ausdruck, welcher Trinkern von Profession eigenthümlich zu sein pflegt, ist in ihm mit grosser Naturwahrheit und mit vielem Humor wiedergegeben. Vgl. n. 445.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 45. Millin gal. myth. pl. 69, 280. Hirt Götter und Heroen T. XVIII 150. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 116, 494. Pistolesi V 82. Clarac IV pl. 729 n. 1750. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 41, 502.

291 (489) Friesplatte, Waffentanz.

Gefunden bei Palestrina. Ergänzt an der zweiten und vierten Figur von rechts der r. Arm abgesehen von der Hand, an der dritten und fünften die r. Hand, ausserdem Stücke an den Schilden.

Das Relief stellt einen Waffentanz (Pyrrhiche) dar, eine Übung, auf welche die Hellenen grossen Werth legten und die sie auch als ein Mittel betrachteten, um die Jünglinge für die taktischen Bewegungen in der Schlachtordnung vorzubereiten. Wir sehen in der Mitte zwei Paare von mit Helm und Schild ausgerüsteten, im Übrigen nackten Jünglingen, welche unter tanzartiger Bewegung, auf den Fusspitzen schreitend, einander gegenüber treten und mit der L. den Schild vorstrecken. Da an jedem Ende der Platte ein des Gegners entbehrender Jüngling erhalten ist, so dürfen wir vermuthen, dass sich der Fries auf beiden Seiten fortsetzte und noch andere Kämpferpaare enthielt. Der Reiz derartiger Tänze beruhte namentlich darauf, dass die Theilnehmer unter rhythmischen Bewegungen bald die Schwerter kreuzten, bald damit auf die Schilde der Gegner schlugen, wobei durch die verschiedene Resonanz der an einander prallenden Waffenstücke zugleich eine gewisser Massen musikalische Wirkung hervorgebracht wurde. Da somit die Schwerter bei diesen Tänzen eine hervorragende Rolle spielten, so muss es nothwendig befremden, dass sie auf dem Friese in keiner Weise wiedergegeben sind. Man hat vermuthet, dass in die r. Hände der Jünglinge bronzene Schwerter eingefügt gewesen wären. Jedoch lassen die antiken r. Hände der zweiten und vierten Figur von rechts keine Spur von Einsetzvorrichtungen erkennen. Die ebenfalls antike r. Hand des am r. Ende der Platte befindlichen Jünglings zeigt zwar zwischen den gekrümmten Fingern und dem Ballen ein Bohrloch, das nöthigen Falls zur Aufnahme einer bronzenen Klinge hätte dienen können. Da aber dieses Loch in beinah horizontaler Richtung eingebohrt ist, so würde eine darin angebrachte Klinge ebenfalls in beinah horizontaler Richtung aus der Platte herausgeragt haben, was doch unmöglich der Fall gewesen sein kann. Anderer Seits wird durch die Behandlung dieser Hand auch die Annahme widerlegt, dass die Schwerter durch Malerei ausgedrückt gewesen seien; denn das Bohrloch schliesst einen schick-

lichen Übergang von der plastisch gebildeten Hand zu dem gemalten Attribute aus. Hiernach scheint es, dass die Jünglinge in der That ohne Schwerter dargestellt waren. Die Umrisse der Figuren sind, um sie schärfer hervortreten zu lassen, besonders an den unteren flacher gehaltenen Theilen, von in den Reliefgrund eingetieften Furchen umgeben, ein Verfahren, welches darauf schliessen lässt, dass der Fries in beträchtlicher Höhe angebracht war.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 9. Alles Weitere bei Hauser die neuattischen Reliefs p. 22 n. 30; vgl. p. 150.

Die Rotunde.

Das den Fussboden bedeckende **Mosaik** stammt aus dem Hauptsaale der Thermen von Otricoli. Ergänzt ist daran, abgesehen von unbedeutenderen Stücken, das gegenwärtig den Mittelpunkt bildende Medusenhaupt. In dem Thermensaale war an dieser Stelle eine runde Öffnung angebracht, von der wir nicht wissen, ob sie zum Abflusse des Wassers diente oder um heisse Luft aus den unterirdischen Räumen in den Saal zu leiten. Die Anordnung des Saales, welcher achteckig und von einer Kuppel überwölbt war, kommt auch in der Gliederung des Mosaiks zum Ausdruck. Die in der Mitte befindliche runde Öffnung und drei sich concentrisch zu ihr entwickelnde Motive — eine mit gebrochenen Stäben ausgefüllte Borte, dann eine Frucht- und Blumenguirlande, in die Gefässe und scenische Masken eingeknüpft sind, endlich ein Flechtornament — bringen die Form der Kuppel zur Geltung. Anderer Seits ist um den die mittlere Öffnung umgebenden Schuppenschmuck eine achteckige Mäanderleiste herumgelegt, von der acht ähnliche Leisten radienartig nach einer zweiten achteckigen Mäanderleiste auslaufen — eine Anordnung, welche der Disposition der Wände Rechnung trägt. Die grösseren Räume, welche diese doppelte Gliederung offen lässt, sind mit figürlichen Darstellungen angefüllt, deren anspruchslose Ausführung sich dem decorativen Ganzen unterordnet. In den acht Feldern, welche von der inneren achteckigen Mäanderleiste, den oberen Abschnitten *der radienartigen* Leisten und der den innersten der *concentrischen Kreise* bildenden Borte eingeschlossen sind, *sieht man Kämpfe* zwischen Griechen und Kentauren.

Die acht umfangreicheren, auf der Aussenseite durch die äussere Mäanderleiste begrenzten Felder enthalten Scenen, welche das Treiben der Seedämonen schildern, Tritonen, die Nereiden auf dem Fischrücken tragen, Seeungeheuer bändigen oder sich mit ihnen in dem feuchten Elemente herumtummeln.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 46. Pistolesi V 102.

292, 293 (537, 538) Zwei kolossale weibliche Hermenbüsten.

Sie wurden, eingelassen in Schäfte aus dem Porta santa genannten Marmor, bei den Ausgrabungen des Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian am Eingange des dortigen Theaters gefunden. Ergänzt von Cavaceppi an beiden Hermenköpfen der grösste Theil der Nase und das Bruststück nebst den auf dasselbe herabfallenden Locken, an n. 537 ausserdem Splitter am Kranze und an den Locken.

Der Fundort und die hohe, dem Onkos der tragischen Schauspieler entsprechende Frisur lassen darauf schliessen, dass die beiden Hermen in Beziehung zur dramatischen Kunst stehen. Da der eine der beiden Köpfe (Museumsnummer 537) durch den Weinlaubkranz und durch den ruhigen Ausdruck des Gesichtes an den Typus der Melpomene (n. 271) erinnert, so hat man darin die Muse der Tragödie erkannt und weiter vermuthet, der andere Kopf, dessen Ausdruck trüber erscheint (vgl. n. 272), müsse die Muse der Komödie darstellen. Gegen die erstere Deutung lässt sich nichts einwenden. Hingegen widerspricht der letzteren die der komischen Muse fremde, hohe Frisur. Will man diese Deutung aufrecht erhalten, so muss man sich zu der bedenklichen Annahme entschliessen, dass der Bildhauer, um die Symmetrie zwischen den beiden Köpfen herzustellen, die Komödie mit einem ihr nicht zukommenden Attribute ausgestattet hat. Die elegante aber leblose Ausführung deutet auf hadrianische Zeit.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 10 (vgl. I p. 253 not. *); *opere varie IV p. 334 n.* 109, p. 335 n. 110. Penna viaggio pittorico *della villa Adriana* III 78, 79. Pistolesi V 100. Vgl. Welckers

Zeitschrift p. 454. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 224 n. 12. Braun Ruinen und Museen p. 429 n. 144.

294 (539) **Kolossaler Zeuskopf** aus lunensischem Marmor.

Gefunden bei den Ausgrabungen, die unter Pius VI. in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zu Otricoli vorgenommen wurden. Antik ist nur die Vorderseite und auch an dieser sind ein Stück an der l. Seite der Stirn, die Nasenspitze, die unteren Enden des Haupthaares und die Büste ergänzt.

Der Künstler, welcher diesen Typus gestaltete, war bestrebt den Göttervater nach den Anschauungen seiner Zeit in möglichst imponierender Weise darzustellen. Die mächtig emporsteigende Stirn erweckt den Eindruck der höchsten Weisheit, während ihr unterer sich vorwölbender Theil eine gewaltige Energie und die Falte, welche die Stirnhaut in der Mitte durchzieht, einen gedankenvollen Ernst bekundet. Der abwärts gerichtete Blick der tief in den Höhlen liegenden Augen ist ruhig und fest, hat aber zugleich etwas Geheimnissvolles, Unergründliches. Dieser letztere Eindruck beruht vorzüglich auf den doppelten Schatten, welche auf die Augen fallen, den starken Schatten, die der sich hoch erhebende Nasenrücken und das Stirnbein, den leiseren, welche die herausgearbeiteten oberen Lider herabwerfen. Dazu kommt, dass der offenbar von einer Kolossalstatue stammende Kopf nach dem Kunstgebrauche der Zeit, in der das Original erfunden wurde (vgl. n. 301), ursprünglich mehr nach vorwärts geneigt war. Es leuchtet ein, dass bei einer derartigen Haltung die auf die Augen fallenden Schatten eine grössere Tiefe und Ausdehnung gewannen als bei der gegenwärtigen senkrechten Aufstellung. Die nur wenig bewegten Umrisse des Nasenrückens deuten auf einen festen Charakter, während der etwas geöffnete Mund in wunderbarer Weise Milde und Majestät vereinigt. Haar und Bart sind an diesem Typus von grösserer Bedeutung *als an irgend einem* anderem. In dem ersteren »wallt und *strömt gleichsam* eine überschüssige göttliche Kraft auf*wärts und abwärts*« (Burckhardt). Der üppige Kinn- und

Backenbart, dessen mannigfach bewegte Locken mit einer gewissen Symmetrie angeordnet sind, giebt dem gewaltigen Aufbau des Antlitzes die geeignete Basis. Der Schnurrbart ist auf den inneren Seiten stark unterarbeitet und wirft somit auf die Mundwinkel einen Schatten, welcher den etwas sinnlichen Eindruck der vollen Lippen mildert.

Einen besonderen Reiz erhält dieser Typus dadurch, dass er, obwohl er Zeus in einer gehaltenen Stimmung wiedergiebt, nichts desto weniger auf andere Affekte hinweist, welche je nach den Umständen den Ausdruck des Göttervaters bestimmen können. Wo es nur immer anging, ist die Bewegung angedeutet, deren die einzelnen Theile des Gesichtes fähig sind. Die Falte, von welcher die Stirn durchschnitten wird, vergegenwärtigt, wie sich die Stirnhaut empor- oder zusammenziehen kann. Das Spiel der Augenbrauen ist durch die verschiedene Behandlung derselben veranschaulicht; die r. Braue erscheint bogenförmig geschwungen, während die l. von der Nasenwurzel an zunächst eine geradlinige Richtung verfolgt und sich erst über dem äusseren Augenwinkel abwärts senkt. Ebenso legen die ein wenig aufgeblähten Nüstern, der etwas geöffnete Mund und das wallende Haar den Gedanken an den Übergang aus der Ruhe zur Bewegung nahe. Unter solchen Umständen ist es für den Betrachter leicht sich den Kopf mit einem anderen Ausdruck als den vom Künstler fixierten und beispielshalber gütig lächelnd oder furchtbar zürnend vorzustellen.

Dieser Charakter widerspricht auf das Entschiedenste der früher geläufigen Ansicht, dass der Zeus von Otricoli nach der olympischen Statue des Pheidias copiert sei. Es genügt ein Blick auf die in der Nähe aufgestellte Herastatue n. 297 (542), die mit Sicherheit auf ein Original aus der attischen Blüthezeit zurückgeführt werden darf, um zu begreifen, dass der durch den Kopf von *Otricoli wiedergegebene* Typus unmöglich ein Produkt *derselben* Kunstrichtung sein kann. Zudem sind *Reproductionen* des olympischen Zeuskopfes auf mehr

ren unter Hadrian (Fig. 11) und auf einer unter Septimius Severus zu Elis geschlagenen Münze erhalten. Man erkennt in diesen Köpfen deutlich die gelassene Majestät, welche allen Schöpfungen der attischen Blüthezeit eigenthümlich ist. Das Profil zeigt die ruhige Linie, welche wir mit dem Namen des griechischen Profils zu bezeichnen gewohnt sind; das Haar liegt eng an dem Schädel an und fällt in schlichten weichen Locken herab;

Fig. 11.

der Bart entwickelt sich in einer ruhigen Fülle vertikal herabreichender Locken.

Hiernach giebt der Zeus von Otricoli nicht das Ideal des Pheidias wieder sondern einen Typus, welcher in späterer Zeit, wenn auch auf Grundlage jenes Ideals, gestaltet ist. Man hat dabei an Lysippos gedacht, dessen Typen wesentliche Eigenthümlichkeiten, wie den vor*springenden* Stirnknochen, die Stirnfalte und das ge*sträubte Haar*, mit diesem Zeuskopfe gemein haben. Er*wägen wir jedoch*, dass sich die Schöpfungen des Lysippos

mehr durch eine lebendige Darstellung des physischen Organismus als durch geistigen Inhalt auszeichneten, so scheint es wenig glaublich, dass gerade dieser Künstler den überlieferten Typus des höchsten Gottes einer so bedeutsamen und durchgreifenden Umgestaltung unterzogen haben sollte. Ungleich mehr entspricht eine derartige Leistung dem Geiste der zweiten attischen Schule. Es ist überliefert, dass zwei der jüngeren Entwickelung dieser Schule angehörige Künstler, Bryaxis und Leochares, Zeusstatuen gebildet haben. Die formalen Eigenthümlichkeiten, welche man für die Zurückführung des Zeus von Otricoli auf Lysippos geltend gemacht hat, sind, wiewohl vereinzelt, auch an Typen aus der zweiten attischen Schule nachweisbar.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 1. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. I 1. Overbeck Kunstmythologie II p. 74 n. 1, p. 569 Anm. 81; Atlas II 1, 2. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1317 Fig. 1461. Vgl. Burckhardt der Cicerone I[5] p. 72—73. Brunn über die Personifikation des Meeres in griechischer Plastik in Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften December 1885 p. 8 ff.

295 (540) **Kolossalstatue des Antinoos als Dionysos.**

Gefunden um 1795 durch Gavin Hamilton in einer bei Palestrina (Praeneste) gelegenen antiken Villa, dann im Palazzo Braschi, hierauf im lateranischen Museum. Ergänzt Splitter am Kranze, der Pinienzapfen, beinah sämmtliche Finger der L., allerlei Stücke an den Fingern der R., der Thyrsos, das Gewand.

Der Liebling des Hadrian ist, wie sich schon aus dem Epheukranze und der auf der Plinthe angebrachten mystischen Cista ergiebt, als Dionysos dargestellt. Die unter Gavin Hamiltons Leitung von dem Bildhauer Pierantoni ausgeführten Ergänzungen sind ohne Zweifel im Ganzen richtig. Eine starke Vertiefung auf der Vorderseite des Schädels veranlasste die Beifügung des Pinienzapfens, der jedoch im Alterthum nicht aus Marmor sondern aus vergoldeter Bronze bestanden haben wird. Dass sich die L. auf einen Thyrsos stützte, beweisen die Erhebung des L. Armes und ein auf der Plinthe angebrachtes rundes Loch

welches nur zur Aufnahme eines Schaftes gedient haben kann. Da die gegenwärtig vom Gewande bedeckten Körpertheile nur skizziert und darauf Bronzereste vorhanden waren, muss die Statue ursprünglich mit einem Mantel oder einer Nebris aus Bronzeblech bekleidet gewesen sein. Der aus Marmor gearbeitete Mantel rührt von dem modernen Ergänzer her.

Der Kopf veranschaulicht vortrefflich die aus Sinnlichkeit und düsterer Mystik gemischte Natur des bithynischen Jünglings, den wir uns offenbar mit blassem Teint, dunklen Augen und blauschwarzem Haar zu denken haben.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. II p. VIII—XVII. Levezow Antinous T. VII, VIII p. 85—86. Clarac V pl. 947 n. 2428. Garrucci Monumenti del Museo Lateranense T. V p. 15. Dietrichson Antinoos pl. II 4 p. 175 n. 10. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms p. 729 n. 1. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1660.

296 (541) **Kolossalkopf der älteren Faustina** († 141 n. Chr.), Gattin des Antoninus Pius.

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian, in dem »Pantanello«, einem Sumpfe, welcher bei Gelegenheit der daselbst von Gavin Hamilton unternommenen Ausgrabungen trocken gelegt wurde. Ergänzt der grösste Theil des Schädels und der Ohren, die Nase, die Büste.

Ein schöner, ächt römischer Frauentypus von zugleich energischem und sinnlichem Charakter. Bei diesem wie bei den anderen in demselben Saale befindlichen Kolossalköpfen hat man zu berücksichtigen, dass die von den Künstlern beabsichtigte Wirkung bei dem niedrigen Standpunkte nur unvollständig zur Geltung kommt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 49. Pistolesi V 103. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 425 n. 152.

297 (542) **Kolossalstatue der Hera.**

Da sie sich früher im Hofe der Cancelleria befand, so liegt die Vermuthung nahe, dass sie zu den Kolossal*statuen gehörte*, die in der Umgebung des in der Nähe *gelegenen* Theaters des Pompeius aufgestellt waren.

Ergänzt der vordere Theil der Nase nebst dem benachbarten Stücke der Oberlippe, die Unterlippe, ein Stück am Kinne, die Ränder der Ohren, beide Arme, allerlei Splitter am Gewande, der r. Fuss mit dem darüber liegenden Rande des Chitons, vier Zehen am l. Fusse, der grösste Theil der Plinthe.

Da offenbar eine matronale Göttin dargestellt ist, so schwankt die Erklärung zwischen Hera und Demeter. Doch sprechen für die Annahme der ersteren Göttin zwei über attischen Urkunden angebrachte Reliefbilder (Fig. 12 a, b), auf denen die Figur der Hera einen unserer Statue ähnlichen Typus zeigt. Ausserdem beweisen zwei in dem Kopfbande der Statue vorhandene ausgebrochene Löcher, die entschieden zur Befestigung eines metallenen Gegenstandes gedient haben, dass das Haupt mit dem für die Gattin des Zeus bezeichnenden Schmucke, einer Stephane oder einem Diadem, versehen war. Die erhobene L. stützte offenbar ein Szepter auf; die R. wird eine Opferschale vorgestreckt haben. Eine untere Zeitgrenze für die Erfindung des Originals bieten die erwähnten attischen Urkunden, von denen die eine (Fig. 12 a) Ol. 93,4 (405 v. Chr.), die andere (Fig. 12 b) Ol. 95,1 (400 v. Chr.) abgefasst ist. Hiermit übereinstimmend deuten die grossartigen Formen der Statue, ihr fester Stand, die strenge Anordnung der Falten und der ruhige Ausdruck des Gesichtes auf die Schule des Pheidias. Da nun überliefert ist, dass ein

Fig. 12 a.

dieser Schule angehöriger Künstler, Alkamenes, eine Bildsäule der Hera arbeitete, die in dem an der phalerischen Strasse gelegenen Tempel der Göttin aufgestellt war, so hat man in dieser nicht ohne Wahrscheinlichkeit das Original der vatikanischen und anderer ähnlicher

Fig. 12b.

Exemplare (vgl. n. 503) erkannt. Jeden Falls giebt die vatikanische Kolossalstatue einen deutlichen Begriff von der grossartigen Weise, in der die Künstler der Blüthezeit die Gemahlin des Zeus auffassten.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 27. Overbeck Kunstmythologie III p. 445, p. 462 n. 12, p. 464; Atlas XIV 22. Vgl. Römische Mittheilungen *IV (1889)* p. 65 ff. Jahrbuch des arch. Instituts V *(1890) p. 92.*

298 (543) **Kolossalkopf des Hadrian** († 138 n. Chr.).
Ergänzt Splitter an den Ohren und die Büste.

Unter den Porträts des gealterten Hadrian lassen sich zwei Typen unterscheiden, ein naturalistischer, welcher das nervöse Leiden dieses Kaisers in sehr treffender Weise vergegenwärtigt, und ein idealisierender, der diesen Zug verwischt und dem Gesichte den Charakter gesunder Kraft verleiht. Dieser Kolossalkopf gehört zu den besten Exemplaren, welche sich von der letzteren Gattung erhalten haben. Da er sich früher, auf eine moderne Büste gesetzt, zugleich mit einem Kolossalkopfe des Antoninus Pius im Castel S. Angelo befand, so vermuthet man, dass beide Köpfe zu dem plastischen Schmucke des Grabmales des Hadrian gehörten, welches nachmals in die unter dem Namen des Castel S. Angelo bekannte Burg verwandelt wurde. Antoninus Pius vollendete 139 n. Chr. den Bau jenes Monumentes, führte die Asche seines Vorgängers, die vorläufig in einer bei Puteoli gelegenen, einst dem Cicero gehörigen Villa beigesetzt worden war, dorthin über und wurde später selbst darin bestattet. Wir dürfen demnach annehmen, dass jenes Grabmal nicht nur Porträts des Hadrian sondern auch zum Mindesten eine Statue des Antoninus Pius enthielt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 45; opere varie IV p. 282 n. 9. Pistolesi V 105. Vgl. Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma (1558) p. 140. Braun Ruinen und Museen p. 433 n. 149. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 12—13. Das beste Exemplar des naturalistischen Typus befindet sich in Kopenhagen in der Glyptothek des Herrn Karl Jacobsen. Zwei geringere Exemplare im Museo Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. CXL 545, T. CXLI 546.

299 (544) **Kolossalstatue des Herakles** aus vergoldeter Bronze.

Gefunden 1864 im Hofe des Palazzo Pio, jetzt Righetti (auf Piazza Biscione), als man daselbst den Grund für ein Nebengebäude grub. Da der Raum zwischen dem Palazzo Righetti, der Kirche S. Andrea della Valle und der Via dei Chiavari im Alterthum vom

Theater des Pompeius eingenommen war, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Statue zu den in der Umgebung dieses Theaters aufgestellten Kunstwerken gehörte. Sie wurde gefunden in einer Grube liegend, deren Wände mit Peperinquadern ausgefüttert waren, während Platten aus dem gleichen Materiale die Öffnung schlossen. Vermuthlich hatte man sie in dieser Weise geborgen, um sie vor dem Fanatismus der Christen oder der Zerstörungswuth der Barbaren zu schützen. Doch hatte die Statue bereits, ehe sie in die Grube gelegt wurde, mancherlei Verletzungen erfahren. Der etwas breit gedrückte Kopf lässt darauf schliessen, dass sie von der Basis, auf der sie stand, herabgestürzt und dabei mit dem Kopfe aufgeschlagen war. Bei dieser Gelegenheit werden auch das Bronzestück, aus dem der Hinterkopf gearbeitet war, die nach allen Analogien in der l. Hand vorauszusetzenden Hesperidenäpfel und der l. Fuss abhanden gekommen sein, Stücke, die sich nicht in der Grube vorfanden und mit Ausnahme des am Hinterkopfe fehlenden Fragmentes von dem modernen Ergänzer beigefügt sind. Ausserdem war der Geschlechtstheil herausgerissen. Von der Keule fanden sich nur wenige Fragmente, die der Ergänzer in seine Restauration eingefügt hat.

Herakles ist dargestellt als ein kräftiger Jüngling, welcher die R. auf die Keule stützt, während über seinen l. Vorderarm das Löwenfell herabhängt. Die Hesperidenäpfel, welche die etwas vorgestreckte L. hält, sind zwar modern, aber durch andere Bildwerke gesichert. Um sich die Statue in ihrem ursprünglichen Zustande zu vergegenwärtigen, muss der Betrachter vor allen Dingen von dem breit gedrückten Kopfe Abstand nehmen. Der Kopf zeigte, ehe er in dieser Weise zugerichtet wurde, gewiss ein feineres Oval. Soweit sich seine ursprüngliche Form bestimmen lässt, scheint er eine Weiterentwickelung des durch n. 122, 414 und 598[a] vertretenen, vermuthlich von Skopas gestalteten Typus zu sein.

Die Frage, ob unsere Statue zur Zeit des Pompeius *und behufs der* Decoration seines Theaters oder *später gearbeitet ist,* etwa unter Tiberius, der jenes Theater

nach einem Brande restaurieren liess, können wir bei der geringen Zahl chronologisch datierter Bronzekolosse nicht beantworten. Die Ausführung zeigt eine auffällige Ungleichheit. Die festen Theile des Körpers, wie im Besonderen die Brust und die Kniee, sind ungleich besser gerathen, als der Bauch, dessen Behandlung einen trockenen und harten Eindruck macht.

Mon. dell' Inst. VIII 50; Ann. 1868 p. 195 ff. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2179 a. Vgl. Bull. 1864 p. 227 ff. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 213—214.

300 (545) **Kolossalbüste des Antinoos.**

Gefunden 1790 durch den Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian. Ergänzt die Nase und allerlei Splitter.

Wenn Antinoos in dieser Büste weniger idealisiert erscheint, als es sonst der Fall zu sein pflegt, so ist dies vielleicht daraus zu erklären, dass er hier ohne Götterattribute dargestellt ist. Der Bildhauer hat die Büste, wie es häufig geschah, zur Erleichterung des Transportes ausgehöhlt. Das Übergangsglied zum Piedestal ist auf der Vorderseite mit Akanthosblättern verkleidet.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 47 (vgl. op. varie IV p. 282 n. 10). Pistolesi V 105. Levezow Antinoos T. II p. 27. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 120. Dietrichson Antinoos pl. II 6 p. 145 ff., p. 180 n. 14. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 434 n. 150.

301 (546) **Kolossalstatue der Hera.**

Gefunden auf dem Viminal unter dem Kloster von S. Lorenzo in Panisperna (vgl. n. 198, 199) bei einer Ausgrabung, die der Kardinal Francesco Barberini durch Lionardo Agostini unternehmen liess (Bartoli bei Fea misc. I p. 226 n. 16. Venuti descr. delle antichità di Roma ed. Piale I p. 180). Ergänzt die Nase, der ganze rechte und der l. Vorderarm — die beiden Arme waren aus besonderen Stücken gearbeitet und in den Körper eingesetzt — allerlei Splitter am Mantel, der grösste Theil der Plinthe. Die Oberfläche hat, vorzüglich am Kopfe, durch Abputzen gelitten.

Obwohl die Ausführung vielfach der Empfindung *entbehrt und* an einzelnen Stellen geradezu trocken er-

scheint, ist die Gesammtwirkung doch eine imponierende. Der Typus der Statue scheint in den Hauptzügen durch ein im 4. Jahrhundert, etwa von der zweiten attischen Schule, geschaffenes Heraideal bestimmt, zeigt aber in mancherlei Einzelheiten den Geist einer späteren Zeit. Jeden Falls äussert sich in der Behandlung des Chitons, der als aus einem feinen durchsichtigen Stoffe bestehend charakterisiert ist und den oberen Theil der l. Brust entblösst lässt, ein Streben nach sinnlichem Reize, wie wir es bei einer Darstellung der Göttin, die gewissermassen das Ideal der Ehefrau verkörperte, schwerlich vor dem 3. Jahrhundert voraussetzen dürfen. An dem Rande des Mantels hat der Bildhauer mit leichten Meisselhieben einen dreifachen Saum angedeutet, der, da seine plastische Wirkung ganz geringfügig ist, offenbar durch Farbe oder Vergoldung hervorgehoben war. Dieser Umstand lässt auch an anderen Theilen der Statue Bemalung voraussetzen. Höchst lehrreich ist in religions- wie kulturgeschichtlicher Hinsicht der Vergleich dieser Statue mit n. 297 (542). Man gewinnt dadurch einen klaren Begriff von der verschiedenen Weise, in der die Hellenen während der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts und während der späteren Zeit die Gemahlin des Zeus und in ihr zugleich das Ideal der Ehefrau auffassten. Für die Anschauungen, welche in den beiden Perioden hinsichtlich des Verhältnisses zwischen den Göttern und den Sterblichen massgebend waren, ist die verschiedene Haltung des Kopfes bezeichnend. An der in der attischen Blüthezeit geschaffenen Herafigur steht der Kopf beinah gerade, dergestalt dass der Blick über das irdische Treiben hinweg in die Ferne geht, ein Motiv, welches nicht wenig dazu beiträgt, den erhabenen Eindruck des Götterbildes zu steigern. In der jüngeren Darstellung neigt dagegen die Göttin den Kopf stark nach vorwärts, als wolle sie sich zu den Sterblichen, die ihr betend nahen, *in unmittelbare* Beziehung setzen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 2. Müller-Wieseler Denkm. d. alten *Kunst II 4, 56.* Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 647

Fig. 715. Overbeck Kunstmythologie III p. 54—58, p. 56 n. 1 Anm. b, p. 93 n. 11, p. 115 n. 4; Atlas IX 10, X 33. Vgl. Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 2114—2115.

302 (547) Kolossale Hermenbüste, Personification eines Meerestheiles.

Gefunden bei Pozzuoli, von Gavin Hamilton an Clemens XIV. verkauft. Ergänzt die oberen Theile der beiden Hörner, die Nase, der grösste Theil der Oberlippe, die ganze Unterlippe, der vordere Theil des aus der r. Seite des Bartes hervorkommenden Delphins, das r. Schulterstück der Hermenbüste.

Das mächtige Haupt, aus dem zwei kurze dicke Hörner herauswachsen, ist etwas nach links gewendet und zugleich leise zurückgeworfen. Der Blick der weit geöffneten, glotzigen Augen schweift mit sehnsüchtigem Ausdruck in weite Ferne, während der Mund zu einem leisen Seufzer geöffnet scheint. Die Augenbrauen sind durch Algen ersetzt; ähnliche Blätter überziehen die Brust und die Ansätze des Bartes an den Wangen wie über dem Kinne. Die Locken des Haupt- und Barthaares fallen, von Feuchtigkeit durchdrungen, schwerfällig herab, während innerhalb des Bartes zwei kleine Delphine spielen, deren Richtung zugleich die Umrisse der unteren vom Barte bedeckten Theile des Gesichtes bezeichnet. Malerisch behandelte Wellen umspülen den unteren Theil der Büste. Da alle diese Eigenthümlichkeiten auf das Meer hinweisen, so hat man die Herme für Okeanos oder den weissagenden Seedämon Glaukos erklärt. Doch widerspricht diesen Deutungen der das Haupt umgebende Kranz aus Weintrauben und Weinlaub. Ein derartiges Attribut würde bei einer mythologischen Gestalt, die im Allgemeinen das Meer vertritt, keinen Sinn haben, scheint dagegen vollständig angemessen bei der Personification eines bestimmten Meerestheiles, an dessen Gestade Weinbau getrieben wurde. In den weichen und beinah verschwommenen Formen des Kopfes wie in dem leisen Zuge der Ermattung, der dem sehnsüchtigen Ausdruck beigemischt ist, hat ein

Gelehrter einen Hinweis auf die durch das benachbarte Gestade gebrochene Kraft der Wellen erkannt und mit dieser Auffassung auch die kurzen Hörner, denen man es ansehe, dass sie keinen erheblichen Schaden anrichten können, in Einklang zu bringen versucht. Wie man aber auch über die Berechtigung dieser letzteren Gesichtspunkte urtheilen mag, sicher ist, dass die Hermenbüste einen Golf oder einen Hafen personifiziert. Dieser Typus wurde vermuthlich von der hellenistischen Kunst als Personification irgendwelches im östlichen Gebiete des Mittelmeeres gelegenen Golfes oder Hafens erfunden. Die griechisch-römische Kunst mag ihn dann auf verwandte italische Meerestheile übertragen haben und es scheint wohl möglich, dass die Hermenbüste zu Puteoli, wo sie vermuthlich in der Villa eines vornehmen Römers aufgestellt war, für eine Personification des von Rebenhügeln umgebenen Golfes von Baiae galt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 5. Bouillon Musée des antiques I 65. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XX 2. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 913 Fig. 987. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1544. Vgl. Brunn die Personification des Meeres in griechischer Plastik in Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften December 1885 p. 4 ff.

303 (548) **Kolossalstatue des Nerva** († 98 n. Chr.).

Der obere Theil (ergänzt von Cavaceppi die Nase, das l. Ohr, beide Arme mit dem über den l. herabfallenden Mantel), welcher unweit der aurelianischen Stadtmauer zwischen dem Lateran und S. Croce in Gerusalemme gefunden wurde, rührt von einer Statue her, die den Kaiser Nerva nach dem Vorbilde des sitzenden Zeus darstellte. Wir haben uns den r. Arm auf ein Szepter gestützt zu denken. Während an derartigen Kaiserstatuen in der Regel nur der Kopf porträthaft, der Körper dagegen ideal behandelt *ist (vgl. z. B. n. 94, 644)*, hat der Bildhauer dieser Statue *auch in der Charakteristik* des Körpers, wiewohl in *massvoller Weise*, der schwächlichen Constitution des greisen *Caesaren Rechnung* getragen. Ein Kreis von in dem

Schädel angebrachten Löchern beweist, dass der Kopf von einem aus Metall gearbeiteten Kranz umgeben war, einem Lorbeerkranz, wie ihn der moderne Ergänzer beigefügt hat, oder einem Kranze aus Eichenlaub (corona civica). Der Oberkörper des Nerva ist auf einen zu einem anderen männlichen Sitzbilde gehörigen Gewandsturz (ergänzt die Füsse, der Felsensitz, das über den Felsen herabfallende Gewand) aufgesetzt. Wie alle antiken Sitzbilder, die für eine hohe Basis berechnet waren, ist auch dieses behandelt, als ob die Figur nicht auf einer horizontalen sondern auf einer nach vorn zu geneigten Fläche sässe. Eine derartige Darstellungsweise gewährt den Überblick über die ganze Entwickelung der Gestalt, während sich an den auf einer horizontalen Fläche angeordneten modernen Sitzbildern, wenn sie in der Vorderansicht betrachtet werden, die Oberschenkel dem Auge entziehen und in Folge dessen der Körper in unorganischer Weise verkürzt erscheint. Es genügt hierfür an die in der Peterskirche befindliche, von Thorwaldsen gearbeitete Statue des Papstes Pius VII. zu erinnern.

Der obere Theil der Statue: Cavaceppi raccolta di antiche statue II 51. Die Statue in ihrem gegenwärtigen Zustande: Visconti Mus. Pio-Cl. III 6. Pistolesi V 107. Clarac V pl. 941 n. 2410. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 443 Fig. 154 f. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 432 n. 147.

304 (549) **Kolossalbüste des Serapis.**

Gefunden am 9. Meilensteine der Via Appia, unweit der Fratocchie. Ergänzt der Modius, abgesehen von dem untersten, unmittelbar auf dem Kopfe ruhenden Rande, die Nase, ein grosses Stück am Hinterkopfe, allerlei Splitter an den Locken und am Gewande.

Über den Typus des Serapis s. n. 239. Wie es gewöhnlich bei den aus weissem Marmor gearbeiteten Bildnissen dieses Gottes der Fall ist, überwiegt auch hier der Ausdruck der Milde denjenigen der Trauer. Der Kopf war, da Serapis auch als Sonnengott verehrt wurde und bisweilen den Beinamen Helios oder Sol führte

(vgl. n. 517), von einem metallenen Strahlenkranz umgeben, zu dessen Befestigung die in der Kopfbinde angebrachten Löcher dienten. Die Ausführung scheint besonders nach der kleinlichen Weise, in der die Locken mit dem Bohrer ausgearbeitet sind, wie nach dem schablonenhaften Ausdrucke der Pupillen der Zeit der Antonine anzugehören.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 15 (vgl. op. varie IV p. 281 n. 7). Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 70, 390. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XI 1. Overbeck Kunstmythologie II p. 307 n. 1; Atlas III 8. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1548 Fig. 1613. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1513.

305 (550) **Statue des Claudius** († 54 n. Chr.).

Gefunden 1865 zu Civita Lavinia (Lanuvium). Ergänzt beide Arme und Ohren, welche letzteren aus besonderen Stücken gearbeitet waren, Splitter am Gewande, der obere Theil des Adlers.

Der Kaiser ist als Jupiter dargestellt, einen Eichenkranz (corona civica) auf dem Haupte, den Adler neben sich. Die l. Hand hat der Ergänzer richtig mit einem Szepter ausgestattet. Hingegen fragt es sich, ob wir nicht in der Rechten statt der Schale einen Donnerkeil anzunehmen haben. Während der Körper die idealen Formen des Jupitertypus zeigt, ist der Kopf offenbar ein sehr getreues Porträt, dessen bornierter Ausdruck einen merkwürdigen Gegensatz zu den idealen Formen und Attributen des Körpers bildet. Die Statue ist auf der Vorderseite sorgfältig durchgeführt, auf der Rückseite dagegen vernachlässigt. Hiernach scheint es, dass sie gearbeitet war, um in einer Nische aufgestellt zu werden, eine Annahme, mit welcher auch die hinten ausgebogene Basis übereinstimmt.

Ann. dell' Inst. 1872 Tav. d'agg. E p 56—61. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. XVII p. 332 n. 5, p. 353, p. 354. *Vgl. Bull. dell' Inst.* 1865 p. 227—228. Eine im Wesentlichen *übereinstimmende* Statue des Claudius wurde in Olympia gefunden: *Ausgrabungen zu Olympia* III T. XIX 2, XX 3, p. 13. Loewy *Inschriften griech. Bildhauer* n. 332.

306 (551) **Kolossalkopf des Claudius** mit dem Eichenkranze (corona civica).

Gefunden zu Otricoli. Ergänzt der vordere Theil des Kranzes nebst dem benachbarten Kopfstück, der grösste Theil des Hinterkopfes und andere unbedeutende Splitter.

Im Gegensatz zu anderen Porträts des Claudius (n. 53, 305) erscheint dieser Kopf stark idealisiert (vgl. n. 7).

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 41. Pistolesi V 110. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 6, p. 333 Fig. 49.

307 (552) **Kolossalstatue der Juno Sospita** (Sispita).

Vormals im Hofe des Palazzo Paganica, unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Nase, die Vorderseite der unteren Gesichtshälfte, die Arme mit ihren Attributen, alle freistehenden Enden des Ziegenfelles, Stücke am Gewande, der ganze untere Theil von etwas über den Füssen abwärts, die Plinthe mit der darauf befindlichen Schlange.

Das über den Kopf gezogene und durch Verbindung der Vorderpfoten sowie mittelst eines Riemens um die Brust gegürtete Ziegenfell lässt mit Sicherheit Juno Sospita (Sispita) erkennen, eine Göttin, welche ihren Hauptkultus in Lanuvium hatte und desshalb auch Juno Lanuvina genannt wurde. Ihr Typus ist durch römische Gentilmünzen wie durch Münzen des Antoninus Pius genau bekannt. Auf diesen Darstellungen fussend hat der Ergänzer die Extremitäten mit ihren Attributen gewiss im Ganzen richtig wiedergegeben und wohl auch mit Recht auf der Plinthe die Schlange beigefügt, die im Dienste der lanuvinischen Göttin eine hervorragende Rolle spielte. Die der Figur gegebene Stellung und die archaisierende Behandlung der Falten sind offenbar durch ein altes Idol bestimmt, wogegen der Kopf eine freiere Bildung zeigt. Da die kleinliche Ausführung der Einzel*heiten auf die Zeit* der Antonine deutet, so liegt die *Vermuthung nahe*, dass die Statue unter Antoninus Pius *gearbeitet ist*, der zu Lanuvium geboren war, und, wie

sich aus seinen Münzen ergiebt, der Hauptgottheit seiner Vaterstadt eine besondere Verehrung entgegenbrachte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 21. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 5, 63 a. Conze Heroen- und Göttergestalten T. V. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 764 Fig. 818. Overbeck Kunstmythologie III p. 160—163 (wo p. 161 Anm. f. weitere Litteratur angeführt ist); Atlas X 36.

308 (553) **Kolossalkopf der Plotina.**

Vormals in der Villa Mattei. Ergänzt die Nase, Stücke an den Ohren, die Büste.

Der Kopf lässt deutlich den ebenso ehrenwerthen wie energischen Charakter erkennen, welcher der Gattin des Traian eigen war. Zweifelhaft bleibt, ob er noch zu Lebzeiten des Traian oder erst nach dessen Tode unter Hadrian gearbeitet ist, der seine Wohlthäterin und Adoptivmutter hoch verehrte und nach ihrem 129 n. Chr. erfolgten Tode ihre Apotheose dekretierte. Die Pupillen sind durch einen scharf mit dem Meissel eingearbeiteten Kreis und einen in dem letzteren angebrachten hakenförmigen Einschnitt wiedergegeben. Der Kopf beweist demnach, dass ein derartiger plastischer Ausdruck der Pupille bei Kolossalbildern schon unter Traian oder bald nach dessen Tode zur Anwendung kam, während er bei Marmorwerken von beschränkteren Dimensionen erst zur Zeit der Antonine allgemeinere Verbreitung fand.

Monumenta Matthaeiana II T. 15, 2. Visconti Mus. Pio-Cl. VI 44; iconographie romaine III p. 22, pl. 37 n. 1, 2. Pistolesi V 110. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 433 n. 148.

309 (554) **Kolossalkopf der Julia Domna** († 217 n. Chr.).

Gefunden in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni. Ergänzt die Nasenspitze, die Büste und die gesammte Haarmasse. Die letztere war offenbar aus einem besonderen Stücke gearbeitet und abnehmbar, um sie bei einem Wechsel der Mode durch eine andere Haartour ersetzen zu können (vgl. n. 115).

Dieses kolossalste unter allen Frauenporträts, welche *sich aus griechisch*-römischer Zeit erhalten haben, stellt *die Syrierin Julia* Pia (Domna), Gattin des Kaisers Septi-

mius Severus, dar. Es liefert wiederum einen schlagenden Beleg dafür, dass die Porträtkunst noch zu Ende des 2. oder im Anfange des 3. Jahrhunderts n. Chr. Hervorragendes leistete. Die schwierige Aufgabe, bei den kolossalen Dimensionen den Charakter weiblicher Anmuth zur Geltung zu bringen, ist sehr glücklich gelöst.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 54; iconogr. romaine III p. 108 pl. 48 n. 1, 2. Pistolesi V 110. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. 71, 401. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 64. Braun Ruinen und Museen p. 436 n. 154.

310 (555) **Statue des Genius des Augustus.**

Vormals zu Neapel im Palazzo Caraffa-Colubrano. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, der r. Vorderarm mit der Schale, der l. Vorderarm mit dem unteren Ende des Füllhorns, der grösste Theil der über den l. Arm herabfallenden Gewandmasse.

Nach altrömischer Auffassung hatte jedes männliche Wesen und jeder als selbständige Personification gedachte Begriff männlichen Geschlechtes seinen Genius d. h. seinen individuellen Lebensgeist. Es war natürlich, dass der von Alters übliche Gebrauch den Genius eines Freundes oder Gönners zu verehren und ihm an seinem Geburtstag zu spenden, auf den Genius des Kaisers übertragen wurde. Bereits Augustus regelte diesen Kultus, indem er anordnete, dass in allen Compitalkapellen sein Genius neben den beiden Laren verehrt werde. Pompeianische Wandbilder zeigen den Genius des Hausherrn bald allein, bald zwischen den beiden Laren oder zwischen Laren und Penaten. Er ist dargestellt mit über das Haupt gezogener Toga, in der Linken ein Füllhorn haltend, mit der Rechten aus einer Schale libierend. Da wir dieselbe Darstellungsweise auch für die Genii des Kaisers annehmen dürfen, so ist die Ergänzung des r. Armes mit der Schale an unserer Statue als gesichert zu betrachten.

Dass der Kopf das Porträt des Augustus wiedergiebt, scheint mir unzweifelhaft. Wenn er eine stärker gewölbte Stirn und volleres Haar zeigt als die sonstigen

Porträts dieses Kaisers, so erklären sich diese unbedeutenden Abweichungen hinlänglich daraus, dass nicht der gewöhnliche Sterbliche sondern dessen Abstraction, der Genius, dargestellt ist und es dem Bildhauer hierbei nahe lag zu idealisieren. Die Ausführung ist wenig eingehend, aber frisch und geistreich, wie häufig an Sculpturen campanischen Fundortes.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 2. Hirt Bilderbuch T. 26, 13. Pistolesi V 104. Clarac V pl. 920 n. 2338. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 348. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 16, p. 71.

311 (556) **Kolossalkopf des Pertinax** († 193 n. Chr.).

Vormals im Palazzo Nunez in Via Condotti. Ergänzt die Ohren, der r. Augenknochen, die Nase, ein Stück am unteren Ende des Bartes, der Hals, die Büste.

Das Profil dieses Kopfes, welcher das Porträt eines zahnlosen aber rüstigen Greises wiedergiebt, entspricht in allem Wesentlichen dem durch Münzen bekannten des Publius Helvius Pertinax, der 192 n. Chr., 62 Jahre alt, von den Praetorianern zum Kaiser ausgerufen, jedoch schon im folgenden Jahre von ihnen getödtet wurde. Wenn der Bart an der Büste kürzer erscheint als auf den Münzen, so hat man zu bedenken, dass der untere Theil desselben von moderner Hand herrührt. Jeden Falls deuten der Stil und die Technik auf das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. Die Ausführung, welche nur das Wesentliche aber dieses mit grosser Energie wiedergiebt, ist für eine Wirkung aus ansehnlicher Ferne berechnet. Hiernach scheint es, dass dieser Kopf bestimmt war in eine jener kolossalen Panzerstatuen eingelassen zu werden, die auf Vorrath gearbeitet wurden und im Falle eines Regierungswechsels nur mit dem Porträtkopfe des neuen Kaisers versehen zu werden brauchten.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 52. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 436 n. 153.

Sala in forma di croce greca.

Zu beiden Seiten des Einganges zu der Sala rotonda:

312 **Zwei kolossale Telamone** aus rothem Granit.

Die beiden in ägyptischem Stile gearbeiteten Figuren sind Produkte aus hadrianischer Zeit. Sie wurden in der tiburtiner Villa dieses Kaisers gefunden, wo sie in der unter dem Namen Canopus bekannten Halle als Telamone gedient zu haben scheinen, und zunächst in Tivoli am Eingange des bischöflichen Palastes aufgestellt. Man hat in ihnen ägyptisierende Darstellungen des Antinoos erkennen wollen. Doch ist die Aehnlichkeit nur eine ganz oberflächliche. Ausserdem wäre es eine Abgeschmacktheit gewesen, zwei Figuren desselben Heros als architektonische Gegenstücke neben einander zu stellen.

De Rossi Raccolta di statue T. 148. Visconti Mus. Pio-Cl. II 18. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 29. Clarac V pl. 985 n. 2565. Dietrichson Antinoos p. 177 n. 11—12, wo die weiteren Publikationen angeführt sind. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 22. Welckers Zeitschrift p. 335—337.

313 (559) Unbedeutende und stark restaurierte **Statue des jungen Augustus.**

Vormals im Palazzo Verospi.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 1. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 17.

314 (564) **Statue des jugendlichen Lucius Verus** (geb. *130, gest.* 169 n. Chr.).

Gefunden auf dem Forum von Praeneste; gleichfalls stark restauriert.

Die Statue ist mittelmässig ausgeführt, aber doch interessant, weil sie unsere Kenntniss der von Lucius Verus durchgemachten Charakterentwickelung vervollständigt. Verus erscheint hier dargestellt als ein Jüngling von achtzehn bis zwanzig Jahren. Seine Haltung hat etwas Renommistisches. Das Gesicht zeigt einen zuversichtlich-frechen Ausdruck, aber noch nicht die Tücke, welche seine späteren Porträts bekunden.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 9. Clarac V pl. 956 n. 2459.

315 (566) **Porphyrsarkophag** aus der Kirche der heiligen Costanza (an der Via Nomentana).

Wie es scheint, war darin ursprünglich der Leichnam der Constantia, einer Tochter Constantins des Grossen, welche die Sage für eine Heilige erklärte, beigesetzt. Papst Paul II. (1464—1471) befahl, den Sarkophag nach S. Peter zu übertragen, um ihn für seiu daselbst zu errichtendes Grabmonument zu verwenden, starb aber gerade, als der Transport im Gange war. Hierauf wurde der Sarkophag wieder nach S. Costanza zurückgebracht. Pius VI. liess ihn 1788 in das Museum versetzen.

Über die Verwendung des Porphyrs zu plastischen Zwecken vgl. n. 231.

Die Motive, welche der Bildhauer zur Decoration des Sarkophages verwendet hat, sind fast durchweg in der älteren Kunst nachweisbar. Ein schlagendes Zeugniss für seine Impotenz giebt der Umstand, dass er auf den beiden Langseiten sogar ein und dieselbe Darstellung wiederholt hat und auch die Reliefs der Schmalseiten nur in unbedeutenden Nebendingen von einander abweichen. Die Ausführung ist schablonenhaft und leblos. Auf den beiden Langseiten sieht man innerhalb eines Schemas von Arabesken geflügelte Knaben, mit der Weinlese beschäftigt, Figuren, in denen der damalige Heide einfach Amoren erkannte, während der Christ *dabei möglicherweise* an die Arbeiter im Weinberge des *Herrn dachte.* Für den Heiden war der unter den Arabesken angebrachte Widder ein zu der ländlichen Scene

passendes genrehaftes Motiv; der Christ wurde dadurch vielleicht an das Gotteslamm erinnert. Die an den unteren Ecken dargestellten Pfauen waren nach der klassischen Auffassung die der Juno heiligen Vögel, für den Christen Symbole der Unsterblichkeit. Jede der beiden Schmalseiten zeigt drei kelternde Flügelknaben.

Boissard Topographia Romae I Tafel zu Bogen K 2. Ciampini de sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXXI p. 134. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 11—12b. Pistolesi V 116. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II² p. 233. Braun Ruinen und Museen p. 440 n. 155.

316 (574) **Aphrodite** nach der knidischen des Praxiteles.

Vormals wie es scheint im Palazzo Colonna. Ergänzt der vordere Theil der Nase, der Hals, der r. Vorderarm, der l. Arm — doch sind die Fingerspitzen vielleicht antik — von dem Armband abwärts, die Stütze der Hydria, abgesehen von dem oberen Theile der viereckigen Plinthe, der grösste Theil der Unterschenkel, die Plinthe der Statue. Der Kopf ist zwar antik und muss, da er in allem Wesentlichen mit sicher beglaubigten Köpfen der Knidierin übereinstimmt, zu einer die Schöpfung des Praxiteles reproducierenden Statue gehört haben. Doch rührt er von einer anderen Replik her als der Körper; denn erstens ist er durch einen modernen Hals mit demselben verbunden; zweitens besteht er aus pentelischem Marmor, während der Körper aus einem anderen grobkörnigeren griechischen Marmor gearbeitet ist; endlich zeigt er eine ungleich sorgfältigere und eingehendere Ausführung als der Körper.

Um die grossartige Schöpfung des Praxiteles angesichts dieser Copie richtig zu würdigen, hat der Betrachter vorzüglich zweierlei zu berücksichtigen. Erstens ist dem der vatikanischen Statue aufgesetzten Kopfe eine falsche Richtung gegeben. Andere Wiederholungen, an denen der Kopf mit dem Körper zusammenhängt, beweisen, dass der Kopf der Knidierin mehr nach der l. Schulter gewendet und etwas nach rückwärts geneigt war. Ausserdem muss man sich das Blechgewand wegdenken, mit dem die moderne Prüderie den unteren Theil der Statue umgeben hat. Die Göttin ist im Begriffe in das

Bad zu steigen und lässt, indem sie sich mit dem Unterkörper bereits nach r. wendet, wo wir uns das Bad zu denken haben, mit der L. ihr Gewand auf eine neben ihr stehende Hydria herabgleiten. Da sie in Folge dessen vollständig entblösst dasteht, bedeckt sie mit der R. ihren Schoss. Doch beweist der von Ängstlichkeit freie Ausdruck des Gesichtes, dass diese Bewegung eine ganz unwillkürliche und in keiner Weise durch den Gedanken an einen unbefugten Beobachter bestimmt ist. Diese Absichtslosigkeit trägt wesentlich dazu bei, dass die knidische Aphrodite einen gesammelteren, keuscheren und erhabeneren Eindruck macht als die Typen, welche die spätere Kunst aus ihr abgeleitet hat und in denen die Göttin ihr Schamgefühl in bewusster Weise betont (vgl. n. 453). Der verschwimmende Blick drückt Liebessehnsucht aus, ist aber frei von jeglicher Koketterie. Der feine Kopf bedarf keines complicierten Schmuckes. Vielmehr sind die leicht gewellten Haare einfach gescheitelt und nur von einem schmalen Bande umgeben. Ihre Behandlung bekundet noch eine gewisse Strenge des Stils, wie wir sie bisweilen an Typen aus der zweiten attischen Schule wahrnehmen (vgl. z. B. n. 192). Die Formen des Körpers sind von erhabener Schönheit und in jeder Hinsicht einer Göttin würdig. Sehr fein berechnet ist auch die Wahl des der Statue beigefügten Gefässes, da die wuchtige Hydria mit dem kräftigen Körper im schönsten Gleichgewichte steht.

Archäologische Zeitung XXXIV (1876) T. 12, 1 p. 145 ff. Journal of hellenic studies VIII (1887) pl. LXXX p. 324 ff., wo die Statue ohne das Blechgewand abgebildet und p. 334 D die Litteratur zusammengestellt ist. Beizufügen ist Gazette des beaux arts XXX. année, 2. période, tome 37 p. 89—104, wo sich eine weitere Abbildung der Statue ohne Blechgewand findet.

317 (600) **Statue eines Flussgottes.**

Sie wurde unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 20). Ergänzt sind von einem *unter* dem Einflusse Michel-Angelos stehenden Bild*hauer* der Kopf, die l. Hand mit dem Zweige, der r.

Arm mit der Urne, zwei Zehen des r. Fusses, Splitter am Gewande und an der Plinthe.

Es ist interessant, die ergänzten Theile mit den antiken zu vergleichen. Obwohl die ersteren mit grosser Virtuosität ausgeführt sind, machen sie doch besonders desshalb, weil die plastischen Formen in gesuchter Weise von einem malerischen Elemente durchdrungen sind, einen unruhigeren und weniger naturwahren Eindruck als die antiken Theile. Die geläufige Erklärung für den Fluss Tigris gründet sich auf die tigerartige Maske, welche innerhalb der Urne als Speier angebracht ist. Sie bedarf keiner besonderen Widerlegung, da die ganze Urne augenscheinlich von moderner Hand herrührt.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 36. Pistolesi V 117. Clarac IV pl. 749 n. 1821. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 322. Braun Ruinen und Museen p. 447 n. 160. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 31 Anm. 105.

318 (589) **Porphyrsarkophag der heiligen Helena.**

Er stand ursprünglich in dem an der Via Labicana gelegenen Grabmale der heiligen Helena, welches gegenwärtig den Namen Tor Pignattara führt. Der Papst Anastasius IV. (1153—1154), der sich diesen Sarkophag zur eigenen Ruhestätte ausersehen hatte, liess ihn in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano neben der heiligen Thür aufstellen. Als man den Sarkophag von dieser Stelle entfernen wollte, zerbrach er in mehrere Stücke, wurde aber wieder zusammengesetzt und zunächst in der Tribuna der Kirche, dann im Klosterhofe des Lateran aufgestellt. Pius VI. liess ihn gründlich restaurieren und in das Museum versetzen. Bei der Restauration sollen fünfundzwanzig Steinmetzen neun Jahre lang ununterbrochen thätig gewesen sein. Die modernen von den antiken Bestandtheilen zu unterscheiden ist sehr schwer, da beide die gleiche Politur erhalten haben.

Die Ausführung ist etwas besser als von dem gegenüber stehenden Porphyrsarkophage n. 315. Doch hat der Bildhauer auch hier die Decoration in mechanischer Weise aus verschiedenen von der älteren Kunst überlieferten Motiven zusammengestückt und auf den beiden Langseiten *die gleiche* auf die Siege Constantins des Gros-

sen hinweisende Darstellung wiederholt. Vorwärts sprengende römische Reiter sind wie in der Luft schwebend wiedergegeben; unter ihnen sieht man gefangene und gefallene Barbaren. Keine der oberen Figuren ist zu einer der unteren in Beziehung gesetzt. Vielmehr erscheinen die beiden Reihen ohne irgendwelchen Zusammenhang einfach über einander gestellt. An dem oberen Rande sind die Büsten Constantins und seiner Mutter Helena beigefügt. Doch scheint der Kopf der ersteren modern, da sich der Porphyr, aus dem er gearbeitet ist, sowohl in dem Korne wie in der Farbe von den sicher antiken Bestandtheilen unterscheidet.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXVIII p. 123. Bottari sculture e pitture sagre estratte da i cimiteri di Roma III 196. Pistolesi V 116. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 234. Braun Ruinen und Museen p. 442 n. 156.

319 (597) Mittelmässige **Statue des Augustus.**

Gefunden zugleich mit n. 241 in der Basilica von Otricoli. Ergänzt die l. Hand, der r. Unterarm mit der Schale, der grösste Theil der Plinthe.

Der Kaiser erscheint verhältnissmässig jung, etwa als angehender Dreissiger. Die über den Hinterkopf gezogene Toga beweist, dass er, vermuthlich mit Beziehung auf seine Würde als Pontifex maximus, opfernd dargestellt war und dass ihm daher der Ergänzer mit Recht eine Schale in die Hand gegeben hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 46. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst T. 66, 350. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 440 Fig. 154 g. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 18.

Von den drei in den Fussboden dieses Saales eingelassenen Mosaiken verdienen zwei Beachtung:

320 **Mosaik mit Rundschild.**

Gefunden 1741 unter den Trümmern einer römischen Villa zwischen dem alten Tusculum und der heutigen Villa Ruffinella. Antik ist nur das mittlere *Quadrat* nebst der dasselbe unmittelbar umgebenden *bunten* Rahmenleiste. Die anderen drei Leisten und

die an sie ansetzenden vier Kreissegmente wurden unter Pius VI. beigefügt. Das Mosaik zeichnet sich nicht so sehr durch die Feinheit der Ausführung wie durch die wunderbare Harmonie seiner Farben aus. Man wird gut thun, dasselbe aus grösserer Entfernung, etwa von der darüber befindlichen Loggia, zu betrachten.

Die Gliederung des Schildes in ein mittleres Rund und concentrische Gürtel erinnert an die Construction der ältesten griechischen Schilde, die aus mehreren über einander gelegten Schichten zusammengefügt waren. In der Mitte ist auf rothbraunem Grunde eine von einer segelartig geblähten Aigis umgebene Büste der Pallas dargestellt. Der blaue Gürtel, welcher das mittlere Rund umgiebt, vergegenwärtigt den nächtlichen Himmel, indem er zwölf Sterne und dreizehnmal den Mond in seinen verschiedenen Phasen wiedergiebt. Um ihn herum laufen fünf weitere ornamentale Gürtel. In jeder Ecke des den Schild einschliessenden viereckigen Rahmens ist eine blaue Jünglingsfigur eingesetzt, die beide Arme emporhebt, wie um den Schild zu stützen, während ein von diesen vier Figuren auslaufendes Gewinde von Olivenzweigen den zwischen dem Schildrand und dem Rahmen vorhandenen Raum füllt. Der antike Fussboden, welchem dieses Stück als Mittelpunkt diente, war von einem Mosaikrahmen umgeben, der sich gegenwärtig im Museo delle Terme befindet und dessen Decoration aus Blumen, scenischen Masken und kleinen Figuren fliegender Siegesgöttinnen besteht.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 47 (vgl. I p. 6). Pistolesi V 114. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 444 n. 158. Ueber die Ausgrabung: N. e M. Pagliarini Giornale de' letterati per l'anno 1746 (Roma 1746) p. 119—120. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLIII n. 74.

321 **Mosaik, ein Blumenkorb.**

Gefunden in Roma vecchia an der Via Appia.

Die Technik ist feiner als an dem tusculaner Mosaik n. 320, die Abtönung der Farben auch hier von wunderbarer Harmonie.

Braun *Ruinen und Museen* p. 443 n. 157.

In dem oberen Stockwerke, in dem Raume, von dem aus man in die Sala a croce greca herabsieht:

322 (600) **Hochrelief, Dreifuss,** geschmückt mit einem Kampfe des Herakles.

Gefunden in der Vigna Casali an der Via Appia. Von dem Dreifuss sind nur die Plinthe, die Löwenklauen und die Ansätze zweier auf den letzteren ruhenden Stützen antik. Der Ergänzer hat dem Kessel (cortina) eine falsche Form gegeben: alle antiken Denkmäler zeigen dieses Gefäss halbkugelförmig gebildet. Von den innerhalb der Dreifussstützen angebrachten Figuren ist der r. befindliche, gegen Herakles kämpfende Jüngling beinahe durchweg modern. Erhalten waren von dieser Figur nur die l. auf das Gesicht des Herakles drückende Hand und das flatternde Ende der Chlamys. An Herakles sind modern die r. Hand, der l. Arm und die Keule, an den übrigen Figuren sämmtliche vom Grunde abstehende Extremitäten. Auch die antiken Theile scheinen an mehreren Stellen von dem Restaurator überarbeitet.

Die Alten füllten den Raum, welcher zwischen den Stützen und den Kesseln der Dreifüsse vorlag, öfter mit Rundwerken aus. Mancherlei Beispiele dieser Dekorationsweise mögen die zu Athen an der Tripodenstrasse aufgestellten Dreifüsse dargeboten haben, unter deren einem ein berühmter Satyr des Praxiteles stand. Das vatikanische Relief giebt einen solchen Dreifuss in Marmor wieder. Die Plinthe ist mit Figuren von Tritonenweibchen und mit Masken von Wassergottheiten geschmückt. Zwischen den Stützen sehen wir Herakles, kenntlich durch den Gesichtstypus wie durch die Löwenhaut, im Kampfe mit vier Gegnern, von denen er einen zu Boden gestreckt hat. Ein Genosse, der dem Gefallenen zu Hilfe kommt, war im Handgemenge mit Herakles dargestellt. Er drückt mit der L. gegen die Stirn des Helden. Das ursprüngliche Motiv seines r. Armes und die Weise, wie Herakles in die Handlung eingriff, lassen sich bei der schlechten Erhaltung der beiden Figuren nicht mit Sicherheit bestimmen. Wenn der moderne Ergänzer dem Herakles eine Keule in beide Hände gegeben hat, so wider-

spricht dem der Umstand, dass eine solche Waffe links hinter dem Helden am Boden liegt. Hiernach scheint es vielmehr, dass Herakles seine Keule fallen gelassen hatte und mit dem ihn bedrängenden Manne rang oder ihm eine Waffe, die derselbe mit der R. gegen ihn zückte, zu entwinden suchte. Links sieht man zwei andere Gegner des Herakles, von denen der eine erschrocken zurückweicht, der andere sich anschickt, den Helden von hinten anzugreifen.

Unter den Abenteuern des Herakles war der Kampf, den er gegen die Söhne des Königs von Sparta, Hippokoon, bestand, besonders gefahrvoll. Er wurde dabei, wie der Mythos berichtet, schwer verwundet. Da die Decoration den Helden von seinen Gegnern hart bedrängt zeigt, so hat man die Darstellung auf seinen Kampf gegen die Hippokoontiden gedeutet.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 15. Pistolesi VI 3. Arch. Zeitung XIX (1861) T. 151, 1 p. 170—171. Vgl. Zoega bassi rilievi antichi p. 13 not. 6 und in Welckers Zeitschrift p. 421. Braun Ruinen und Museen p. 449 n. 161. Ueber den plastischen Schmuck der Dreifüsse: Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 108—115.

323 (605) **Relief, Personification eines besiegten Volkes.**

Ergänzt der obere Theil von dem unteren Ansatze des Halses aufwärts und der untere Theil von den Knieen abwärts.

Das neben der Personification beigefügte, von einer Eberfigur gekrönte Feldzeichen deutet auf ein keltisches oder von keltischen Einflüssen berührtes Volk (vgl. n. 5).

Pistolesi VI 3.

324 (603) **Bruchstück eines Medeiasarkophages.**

Ergänzt der ganze untere Theil des Reliefs; der Bruch geht durch den r. Oberarm des Kreon, schneidet dann den l. Unterarm, den Schoss und den r. Unterarm der Medeia und erreicht das l. Ende der Platte unmittelbar unter der l. Hand des die Fackel senkenden Jünglings. Die beiden Kinderfiguren rühren vollständig von moderner Hand her, sind aber nach Massgabe anderer Sarkophagreliefs, welche den gleichen

Gegenstand behandeln, im Ganzen richtig ergänzt. An der Figur des Fackelträgers sind modern die über der Stirn angebrachte Haarschleife und Splitter an den in seiner l. Hand befindlichen Mohnblumen.

Als Jason, der Medeia überdrüssig, Glauke, die Tochter des Kreon, Königs von Korinth, zu heirathen gedachte, liess Medeia, um sich an ihrem ungetreuen Gatten zu rächen, durch ihre Kinder der Glauke ein kostbares Gewand und einen goldenen Haarschmuck einhändigen, denen sie durch ihren Zauber eine tödtliche Wirkung beigebracht hatte. Nachdem Glauke sich damit geschmückt, gingen die Zaubergaben in Flammen auf und die Braut des Jason verendete unter grässlichen Qualen. Das erhaltene Fragment zeigt Glauke, umgeben von ihrer Amme und einer anderen jugendlichen Gefährtin, in dem Momente, in dem ihr die Kinder der Medeia die verhängnissvollen Geschenke bringen. Sie scheint dabei zugleich von Rührung wie von trüben Ahnungen ergriffen. Der vor ihr stehende Jüngling wird bald für einen der römischen Sitte entsprechenden Brautführer, bald für den Hochzeitsgott Hymenaios erklärt. Entscheidet man sich für die letztere Erklärung, dann würde die Fackel, welche der Jüngling nicht aufrecht, sondern nach der Weise des Thanatos (vgl. n. 183) gesenkt hält, darauf hinweisen, dass die Hochzeit für die Braut todbringend ist, und würden die Mohnköpfe, die wir in seiner l. Hand wahrnehmen, nicht als Symbole des gewöhnlichen, sondern des ewigen Schlafes aufzufassen sein. An diese Scene schloss sich die Darstellung des Todes der Glauke an. Erhalten ist davon nur der obere Theil des Kreon, der verzweifelt nach seiner durch die Schmerzen in Raserei versetzten Tochter hinblickt.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. LXII 197 p. 211.

Der Saal der Biga.

325 (623) Wagen.

Der Wagenstuhl diente vormals in der Basilica di S. Marco als Bischofssitz. Ergänzt die beiden unteren Ecken der offenen Rückseite und die freistehenden Stücke der Seitenlehnen. Ausserdem sind von moderner Hand beigefügt die Achse, die Räder, die Deichsel, die Plinthe, das ganze l. Pferd. Das r. Pferd ist zum Theil antik aber nicht zu dem Wagen gehörig.

Der Wagen war vermuthlich ein Weihgeschenk und zwar deuten seine Ornamente auf Demeter. Die Decoration der Aussenseite besteht aus Ähren und Mohnköpfen, die aus einem Kelche von Akanthosblättern herauswachsen. Sie zeigt einen an Üppigkeit streifenden Reichthum, aber dabei eine wunderbare Klarheit und eine durchweg organische Entwickelung. Auf der Innenseite sieht man einen im hellenistischen Baumkultus verwendeten Gegenstand, einen künstlich zugerichteten Holzpfahl, der mit einer Perlen- und einer Zeugbinde wie mit zwei Lorbeerzweigen geschmückt ist (vgl. n. 350, 351, 368).

Visconti Mus. Pio-Cl. V 54, 55. Pistolesi VI 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 454 n. 163. Ueber den künstlich zugerichteten Holzpfahl (κίων κωνοειδής): Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 56, p. 92 Anm. 98.

326 (608) Statue des bärtigen Dionysos.

Gefunden 1761 bei Monte Porzio in der angeblichen Villa des Lucius Verus. Ergänzt die Nasenspitze, die Lippen, der r. Arm, Splitter am Gewande. Gleichzeitig und an derselben Stelle wurden vier Karyatiden entdeckt, die sich gegenwärtig, als Kanephoren ergänzt, in der Villa Albani (n. 720—722[a]) befinden, vielleicht *auch noch* zwei andere gleichartige Karyatiden, über

die jedoch die Fundberichte schweigen (vgl. Arch. Zeitung XXXVII 1879 p. 66 n. 390). Die Dionysosstatue und die vier gegenwärtig in der Villa Albani befindlichen Karyatiden wurden zunächst von dem Bildhauer Cavaceppi erworben.

Der Gott steht da in würdevoller Haltung, den l. Arm unter dem Mantel auf die Hüfte, die R. offenbar auf einen Thyrsos stützend. Er zeigt die für den bärtigen Dionysos bezeichnende Mischung von Hoheit und Üppigkeit. Das schöne Gesicht, dessen Ausdruck einen leisen Zug von Melancholie verräth, ist eingerahmt von einem wohl gepflegten Vollbarte und von künstlich angeordnetem Haupthaar, das in langen weichlichen Locken über beide Schultern herabwallt. Den behäbigen Körper umgiebt ein bis zu den Füssen herabreichender Chiton aus dünnem, wie es scheint linnenem Stoffe, der feine Falten wirft. Darüber ist ein weiter Mantel aus stärkerem und in breiteren Falten brechendem Zeuge geschlagen. Der Stoffreichthum der Gewandung und der Umstand, dass der l. Arm unter dem Mantel aufgestützt ist, bewirken, dass der Körper noch voller erscheint als er wirklich ist, was nicht wenig dazu beiträgt, den Eindruck würdevoller Ruhe zu steigern. An dem über die Brust reichenden Rande des Mantels ist die griechische Inschrift Sardanapallos eingemeisselt, gewiss von anderer Hand als derjenigen des Bildhauers. Wie es kam, dass eine Statue des bärtigen Dionysos mit diesem Namen bezeichnet wurde, dafür fehlt es bis jetzt noch an einer sicheren Erklärung. Vielleicht war hierbei eine ganz individuelle Laune massgebend. Ein Bonvivant der Kaiserzeit interessierte sich für Sardanapal, dessen raffiniertes Wohlleben im Alterthum sprüchwörtlich war, und wünschte ein Bild desselben zu besitzen. Da dieser Wunsch unerfüllbar war, erklärte er selbst oder ein gefälliger Kunsthändler eine Statue des bärtigen Dionysos, dessen Wesen in vielen Hinsichten an das eines üppigen orientalischen Herrschers erinnerte, für Sardanapal und, um dieser Benennung eine *urkundliche Beglaubigung* zu geben, wurde der Name an *der Statue angebracht.*

Cavaceppi raccolta di statue III 27. Visconti Mus. Pio-Cl. II 41. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 31, 347. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1284. Vgl. Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1116—19.

327 (610) Statue des Dionysos.

Ergänzt der Kopf, die Arme, die Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Dass Dionysos dargestellt ist, beweisen die üppigen über die Schultern herabfallenden Locken. Die Statue liefert einen schlagenden Beleg für die seit der Diadochenzeit in der griechischen Kunst überhandnehmende Tendenz, die jünglingshaften Götter unter möglichst weichen und geradezu an das Weibliche erinnernden Formen darzustellen, was an dieser Statue besonders in der Behandlung des Rückens hervortritt. Die Weichheit, mit welcher das schwellende Fleisch behandelt ist, hat mit Recht die Bewunderung der modernen Künstler erregt. Dieser Torso wurde von Raffael Mengs eifrig studiert und sein Abguss steht noch heute in vielen Bildhauerateliers als Muster für die Behandlung eines jugendlich zarten Körpers.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 28. Pistolesi VI 6. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 31, 351[ab]. Vgl. Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1136.

328 (611) Sogenannter Alkibiades.

Vormals in der Villa Mattei. Ergänzt die ganze vordere Seite des Gesichtes von dem oberen Ansatze der Nase abwärts, der ganze r. Arm, der l. vom Biceps abwärts, das ganze r. Bein, das l. von unter dem Knie an, der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein bärtiger Mann, welcher, den Oberkörper etwas vorbeugend, heftig vorwärts schreitet. Sein Blick scheint fest auf einen vor ihm befindlichen Gegner gerichtet; die r. Hand, die wir uns mit einem blanken Schwerte bewehrt zu denken haben, war vermuthlich an einer höheren Stelle angebracht als an der vom modernen Ergänzer angenommenen — etwa vor dem unteren Rande des *Brustkastens* — und hielt die Klinge in etwas schräger

Richtung aufwärts, eine Auslage gleich geeignet, um daraus zur Parade wie zum Angriff überzugehen. Die früher geläufige Erklärung für Alkibiades gründet sich darauf, dass der Kopf dem angeblichen des Alkibiades n. 277 entspräche. Doch ist diese Ähnlichkeit, falls sie vorhanden wäre, bedeutungslos, da beinahe das ganze Gesicht der Statue von moderner Hand herrührt. Dass die Statue unmöglich Alkibiades darstellen kann, ergiebt sich daraus, dass ihr Stil auf beträchtlich frühere Zeit hinweist als diejenige, in welcher die öffentliche Thätigkeit des Alkibiades begann. Die conventionelle Behandlung des Haupt- und Barthaares, die eckigen Umrisse des Körpers und die übertriebene Schärfe, mit der das Knochengerüst wie die Muskeln hervorgehoben sind, lassen auf ein archaisches Bronzeoriginal schliessen, welches wir etwa zwischen den Tyrannenmördern des Antenor und den Werken des Myron, aber jeden Falls noch in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., ansetzen müssen, während Alkibiades erst nach dem Tode seines Oheims Perikles († 429) öffentlich hervorzutreten anfing.

Monumenta Matthaeiana I 161. Visconti Mus. Pio-Cl. II 42 (vgl. I p. 237 not. *). Pistolesi VI 8. Clarac V pl. 837 n. 2099. Vgl. Beschr. d. Stadt Rom II 2 p. 241. Braun Ruinen und Museen p. 460 n. 166. Ann. dell' Inst. 1866 p. 239—240.

329 (612) **Opfernder Römer.**

Vormals in Venedig im Besitze der Giustiniani, unter Clemens XIV. für den Vatikan erworben. Dass die Statue aus Griechenland in den Besitz der Giustiniani gelangte, ist nicht bestimmt überliefert, scheint aber nach dem pentelischen Marmor, aus dem sie gearbeitet ist, wie nach ihrer vortrefflichen Ausführung recht wohl möglich. Der Kopf und das ihn bedeckende Stück der Toga sind modern. Doch beweist die Richtung der Falten an den unmittelbar darunter befindlichen antiken Gewandtheilen, dass der Mann in der That mit über den Kopf gezogener Toga dargestellt war. Da der römische Ritus diese Anordnung des Gewandes beim Opfer vorschrieb, so erscheint auch die Ergänzung des r. Unterarmes mit einer Schale gerechtfertigt. Ausserdem rührt die l. Hand von dem modernen Restaurator her.

Diese Statue ist die schönste Togafigur, die wir kennen, und ganz geeignet, einen Begriff von der imponierenden Würde zu geben, welche die Toga, nach der Regel getragen, durch ihren Stoffreichthum wie durch ihre grossartigen Falten zumal einem hohen und wohl gewachsenen Manne verlieh. Die Ausführung des Gewandes ist meisterhaft und macht trotz der Fülle von Falten, die der Bildhauer wiedergegeben, einen eben so klaren wie ruhigen Eindruck.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 19 (vgl. opere varie IV p. 323 n. 92). Pistolesi VI 7. Clarac IV pl. 768 B n. 1909. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1108 Fig. 1304. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 351 (wo mancherlei ältere Litteratur angeführt ist). Braun Ruinen und Museen p. 462 n. 167. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1677.

330 (615) **Diskobol.**

Gefunden 1792 durch Gavin Hamilton unter den Trümmern einer antiken Villa an der Via Appia, 8 Miglien vom Thor, in der Tenuta del Colombaro, unter Pius VI. erworben. Ausser der Nase, Splittern an den Lippen und anderen unwesesentlichen Einsatzstücken sind nur die Finger der r. Hand ergänzt und zwar, wie es nach den erhaltenen Ansätzen scheint, im Ganzen richtig.

Der Jüngling ist in einer Haltung dargestellt, welche der durch den myronischen Diskobolen (vgl. n. 332) vergegenwärtigten unmittelbar vorhergeht. Während er den Diskos noch in der l. Hand hält, sucht er den für den Wurf geeigneten Stand zu gewinnen und sich von der Richtung, in welcher, wie von der Entfernung, bis zu welcher die Scheibe zu schleudern ist, genaue Rechenschaft zu geben. Diese zugleich physische wie geistige Thätigkeit ist von dem Künstler mit wunderbarer Klarheit zum Ausdruck gebracht. Der bevorstehenden Bewegung entsprechend ruht der Körper elastisch auf dem l. Bein, welches nicht gerade steht, sondern im Knie bereits leicht gebogen ist, während der r. Fuss locker auf den Boden aufsetzt. Der Kopf ist etwas gesenkt, der Blick *mit dem* Ausdrucke der gespanntesten Aufmerk-

samkeit vorwärts gerichtet; der Daumen und der Zeigefinger der erhobenen r. Hand sind ein wenig vorgestreckt, die anderen Finger halbgeschlossen — eine Geberde, welche für aufmerksames Überlegen bezeichnend ist.

Die Statue muss, da sich von ihr noch zwei andere antike Wiederholungen erhalten haben, auf ein berühmtes Original zurückgehen. Doch kann dieses nicht, wie früher angenommen wurde, der Diskobol des Argivers Naukydes, eines Schülers des Polyklet, gewesen sein. Die Statue zeigt keine Spur von peloponnesischer Kunstweise, wohl aber eine nahe Verwandtschaft mit attischen Typen aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Man hat daraufhin den Versuch gemacht, die Figur auf ein Werk des Alkamenes, eines Schülers des Pheidias, zurückzuführen, nämlich auf einen Pentathlos, welcher von den antiken Kunstkritikern als »classisch« (enkrinomenos) bezeichnet wurde. Diese Vermuthung lässt sich zwar nicht widerlegen, aber auch nicht in ausreichender Weise begründen. Ebensowenig ist die Annahme gesichert, dass die Statue eine Copie nach einem Bronzeoriginale sei. Ihre Ausführung zeigt nichts von den Eigenthümlichkeiten der Metalltechnik. Die Stütze, welche den Stamm mit dem r. Unterschenkel verbindet, ist für diese Frage keineswegs entscheidend. Vielmehr scheint es recht wohl denkbar, dass man diese Stütze stehen liess, um während des Transportes einen Bruch des Marmors zu verhüten, und später versäumte sie wegzunehmen.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 26 (vgl. opere varie IV p. 343 n. 121). Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 209, 1, 2 p. 169 ff. Overbeck Geschichte der griech. Plastik I³ p. 275—277 Fig. 58. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 458 Fig. 503. Vgl. Ann. dell' Inst. 1879 p. 207—208. Alles übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 465.

331 (616) **Sogenannter Phokion.**

Gefunden 1737 beim Baue des Palazzo Gentili am Quirinal. Ergänzt von Pacetti die l. Hand, an der r. der Daumen und Zeigefinger, die Unterschenkel, der Stamm, abgesehen von dem oberen, an dem Körper *festsitzenden* Ende, die Plinthe. Der Kopf ist antik, *aber nicht* zugehörig.

Der Vergleich mit einer tanagräischen Terracotte und einer von Dioskurides geschnittenen Gemme (Fig. 13) beweist, dass die Statue Hermes darstellte. Der geradeaus gerichtete, unbärtige Kopf war mit dem Petasos bedeckt; die L. hielt den Caduceus. Das Original scheint nach der ruhigen Haltung des Körpers und der schlichten Behandlung der Chlamys, die mit wenigen, scharf hervorgehobenen Falten die Körperformen begleitet, spätestens um das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. entstanden. Die Deutung der Statue auf Phokion gründet sich darauf, dass der Ausdruck des Gesichtes und die Tracht dem schlichten Wesen jenes Feldherrn entsprächen. Doch bedarf sie keiner besonderen Widerlegung, da sie von der falschen Voraussetzung ausgeht, dass der aufgesetzte Kopf zu der Statue gehöre. Übrigens zeigt auch der schöne, ernst blickende Kopf eine grössere Strenge des Stiles als wir sie bei einem Bildnisse des Phokion zu gewärtigen haben. Er scheint vielmehr das Porträt eines griechischen Strategen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Fig. 13.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 43 (vgl. opere varie IV p. 152, p. 313 n. 75). Pistolesi VI 10. Clarac V pl. 842 n. 2117. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 713 Fig. 774. Die übrige Litteratur Friederichs-Wolters Bausteine n. 479. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 219.

332 (618) **Diskobol** nach Myron.

Gefunden 1791 von dem Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian, unter Pius VI. erworben. Ergänzt von Albacini der Kopf, der l. Arm, das r. Bein vom Knie abwärts, der grösste Theil des Diskos, die grosse Zehe des l. Fusses, der grösste Theil der Plinthe. Der Kopf ist, wie antike Zeugnisse über den Diskobolen des Myron, andere besser erhaltene Wiederholungen und die Halsmuskeln unserer Statue beweisen, falsch ergänzt; er folgte, wie der ganze Oberkörper, der Bewegung des r. Armes, war also etwas rückwärts gewendet.

Myron, ein älterer Zeitgenosse des Pheidias, war geboren in der attisch-böotischen Grenzstadt Eleutherae, aber den grössten Theil seines Lebens in Athen thätig. Er ging vorzüglich darauf aus, die menschliche Gestalt in Momenten zu fixieren, in denen alle Kräfte auf einen Punkt concentriert und die Bewegungen aller Körpertheile durch diese Concentration bestimmt sind. Das Motiv der vatikanischen Statue giebt einen anschaulichen Begriff von dieser Richtung, die wesentlich dazu beitrug, die Gebundenheit des archaischen Stiles zu lösen. Die ganze Bewegung des Körpers ist dadurch bedingt, dass der Jüngling den Diskos bis zu dem Punkte zurückgeschwungen hat, von dem aus sofort der Wurf erfolgen wird. Die Wucht der Scheibe hat den r. Arm auf das Äusserste gestreckt und den ganzen Oberkörper mit dem Kopfe und den l. Arm nach sich gezogen. Da das r. Bein allein das Gewicht des Körpers trägt, so stemmt es sich mit der ganzen Sohle fest anf den Boden auf. Noch ein Augenblick — und der r. Arm beschreibt einen Bogen nach vorn, der Diskos saust dahin und die Anspannung, welche bisher den ganzen Körper beherrschte, schlägt in das Gegentheil um.

Die Statue des Myron war aus Bronze gearbeitet und bedurfte somit keiner Stütze. Man kann es sich leicht vorstellen, wie die Figur an Lebendigkeit gewinnt, wenn man sich die Stütze hinwegdenkt.

Der Stil des Myron erscheint in der vatikanischen Statue beträchtlich abgeschwächt. Er wird ungleich besser veranschaulicht durch eine vortreffliche, gegenwärtig im Palazzo Lancellotti befindliche Replik des Diskobolen (vgl. auch n. 443). In Übereinstimmung mit den Angaben antiker Schriftsteller und mit Wiederholungen, welche von anderen myronischen Werken (vgl. namentlich n. 655) erhalten sind, gewahren wir an ihr noch mancherlei Elemente archaischer Formengebung. An der Lancellottischen Statue hat sich der Kopf erhalten, der *einen feinen*, aber wenig individualisierten attischen *Typus zeigt.*

An der Stütze unserer Figur ist eine Striegel (vgl. n. 31) angebracht. Die darunter eingeritzte Künstlerinschrift darf mit Gewissheit für eine moderne Fälschung erklärt werden. Sie findet in den ältesten Berichten, welche über die Statue vorliegen, keine Erwähnung. Ihr Platz wäre sehr schlecht gewählt, da der Künstlername unter dem Schatten, den das gegenwärtig abgestossene Relief der Strigilis herabwarf, kaum bemerkbar gewesen sein würde. Ausserdem erkennt man deutlich, dass die Inschrift in die bereits verwitterte Oberfläche des Marmors eingearbeitet ist. Endlich bekunden die Buchstaben eine ganz unsichere Hand, wie wir sie schwerlich dem antiken Bildhauer zutrauen dürfen.

Bouillon Musée des antiques II 18. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 63. Museo Chiaramonti III 26. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 451. Vgl. im Besonderen Overbeck Gesch. d. griechischen Plastik I^3 p. 213 ff. Ann. dell' Inst. 1879 p. 208 ff. Über die Entdeckung der Statue: Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 80. Über die Künstlerinschrift: Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 498.

333 (619) Statue eines Wagenlenkers.

Vormals in der Villa Montalto (Negroni, Massimi), dann im Besitze des Malers und Kunsthändlers Thomas Jenkins. Ergänzt beide Arme, die Beine von etwas über den Knieen an abwärts. Der Kopf (ergänzt die Nasenspitze und Stücke der Ohren) ist antik, aber nicht zu der Statue gehörig; er giebt eine der spätesten Abwandlungen des polykletischen Doryphorostypus (n. 58) wieder.

Die Statue vergegenwärtigt in der anschaulichsten Weise die eigenthümliche Tracht jener während der römischen Kaiserzeit viel gefeierten Berufsklasse. Sie zeigt nicht den langen, bis zu den Füssen reichenden Chiton, welchen die griechischen Wagenlenker bei den Festspielen zu tragen pflegten, sondern eine kurze Tunica. Der Brustkasten ist von einem panzerartigen Riemengefüge umgeben, das, wie es scheint, dazu diente, sowohl dem Oberkörper bei den Schwankungen des leichten Wagens einen festen Halt zu geben, als auch bei einem Sturze

das Rückgrat und die Rippen zu schützen. In diesem Riemengefüge steckt ein siechelförmiges Messer, dessen Griff in einen Löwenkopf ausläuft. Da die römischen Wagenlenker die Zügel um die Taille zu schlingen pflegten, so war, wenn der Wagen umschlug, Gefahr vorhanden, dass sie von den durchgehenden Pferden geschleift wurden. Um dieser Gefahr vorzubeugen, schnitten sie, wenn es nöthig schien, mit jenem Messer die Zügel durch. Der Zweck der die Oberschenkel umgebenden, in Schleifen gebundenen Riemen ist unklar. Man will sie in Beziehung setzen zu Bandagen, welche dazu gedient hätten, den Unterleib vor Bruchschäden zu bewahren. Der Kopf der Statue gab offenbar das naturgetreue Porträt eines siegreichen Wagenlenkers wieder. Er war vermuthlich mit der starken, helmartigen Kappe bedeckt, welche zu der Ausrüstung der Circuskutscher gehörte (vgl. n. 599). Die Attribute der Hände lassen sich nach römischen Contorniaten ergänzen, auf denen siegreiche Wagenlenker dargestellt sind. In der R. wird die Figur eine Peitsche oder eine Peitsche und einen Kranz, in der L. eine Palme gehalten haben.

Guattani monumenti antichi inediti per l'a. 1788 Decembre T. III p. 93 (hier noch unrestauriert). Visconti Mus. Pio-Cl. III 31. Pistolesi VI 11. Clarac V pl. 864 n. 2197. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2092 Fig. 2339. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 467 n. 170. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 78 Anm. 115. Über die Tracht der agitatores circenses: Ersilia Lovatelli im Bull. della commissione arch. comunale VIII (1880) T. XI p. 163—168 und di un antico musaico rapp. gli aurighi delle quattro fazioni del circo in den Memorie della r. Academia dei Lincei, Anno CCLXXVIII (1880—81).

334 (620) Angebliche **Statue des Sextus von Chäroneia.**

Vormals im Garten des Herzogs von Fiano. Ergänzt der r. Vorderarm, der l. Arm mit der Rolle, Stücke an dem Gewande und den Füssen. Der Kopf (erg. die Nase und die Spitze des Bartes) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Er ist aus lunensischem Marmor gearbeitet, während der Körper aus parischem besteht.

Die Beziehung des Kopfes auf den Stoiker Sextus von *Chäroneia, Lehrer* des Marcus Aurelius, gründet sich auf

eine in der Kaiserzeit zu Mytilene geschlagene Münze, welche das inschriftlich bezeichnete Porträt eines Heros Sextos wiedergiebt. Aber einer Seits ist die zwischen den beiden Porträts angenommene Ähnlichkeit nicht vorhanden. Anderer Seits scheint es unglaublich, dass der auf dem mytilenäischen Stempel dargestellte Sextus der Chäroneer ist. Der der vatikanischen Statue aufgesetzte Kopf scheint nach dem Charakter der Ausführung wie nach der Haar- und Barttracht in hadrianischer Zeit gearbeitet. Die Statue, von welcher der Leib herrührt, kann keinen Römer, sondern nur einen Griechen dargestellt haben, da der Mantel deutlich als Himation erkennbar ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 18 (vgl. daselbst T. a. III 5 p. 277); opere varie IV p. 187—189, p. 312 n. 74. Pistolesi VI 10. Clarac V pl. 844 n. 2125. Die mytilenäische Münze am Besten bei Sallet Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 29 p. 131 n. 135.

335 (621) **Sarkophag, Wettfahrt des Pelops und Oinomaos.**

Vormals im Besitze der Braschi.

Dem Oinomaos, Herrscher in der Gegend von Olympia, war geweissagt worden, dass er durch den Mann seiner Tochter Hippodameia umkommen werde. Desshalb nöthigte er die Freier seiner Tochter mit ihm eine Wettfahrt zu unternehmen und stach sie, während er sie durch die Schnelligkeit seiner Rosse überholte, mit dem Speere nieder. Nachdem bereits dreizehn Freier auf diese Weise getödtet worden waren, kam Pelops. Er bestimmte den Wagenlenker des Oinomaos, Myrtilos, einen wächsernen Pflock in einen der Radzapfen des Wagens, dessen sich sein Herr bediente, zu stecken. In Folge dessen löste sich bei der Wettfahrt das Rad ab und Oinomaos brach bei dem Sturze vom Wagen das Genick. Diese letztere Scene ist auf dem Sarkophage dargestellt. Um die Handlung zu deutlicherem Verständniss zu bringen, hat der Bildhauer die Figur des Myrtilos beigefügt, den er naiver Weise auf dem Wagen des Oinomaos stehen lässt, *während doch* nach Ablösung des Rades auch der

Wagenlenker wie sein Herr herabstürzen müsste. Von den links wiedergegebenen Frauengestalten scheint die vordere, welche erschreckt die Arme ausbreitet, Sterope, die Mutter der Hippodameia, oder die Amme der letzteren, die andere Hippodameia, die sich reuevoll abwendet von dem Anblicke des Unglücks, welches ihr Einverständniss mit Pelops über ihren Vater gebracht. Oberhalb der Frauengruppe sieht man eine neben einem Meilenstein oder einer Meta gelagerte Localgottheit oder -personification. Besonders merkwürdig ist an diesem Sarkophage das Streben des Bildhauers, die mythische Wettfahrt zu den ihm geläufigen Circusrennen in Beziehung zu setzen. Die Darstellung erscheint auf beiden Seiten durch kegelförmige Säulen (metae) abgeschlossen, wie sie sich im römischen Circus befanden (vgl. n. 336—338). Die r. angebrachte Curve soll offenbar die Brüstung wiedergeben, welche im Circus den Zuschauerraum von der Bahn schied. Dahinter sieht man die Zuschauer.

Guattani monumenti inediti dell' a. 1785 Gennajo T. III p. 9—13. Pistolesi VI 14. Millin gal. mythologique pl. 133, 521. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 202, 735a. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 469 n. 172. Ann. dell' Inst. 1841 p. 177, 1850 p. 334. Arch. Zeit. XI (1853) p. 59 n. 20, XIII (1855) p. 82—83.

Wer sich für die römischen Circusrennen interessiert, mag noch einen Blick werfen auf drei andere in demselben Saale befindliche Sarkophage, deren Reliefs solche Rennen von Eroten ausgeführt darstellen.

336 (609) unter dem bärtigen Dionysos n. 326 (608).
Visconti Mus. Pio-Cl. V 39. Pistolesi VI 13.

337 (613) unter dem opfernden Römer n. 329 (612).
Gefunden in den Katakomben von S. Sebastiano.
Visconti V 38. Pistolesi VI 12.

338 (617) unter dem sog. Phokion n. 331 (616).
Visconti V 40.

Alle drei Sarkophage zeigen im Hintergrunde die *schmale Terasse* (spina, euripus), um welche herum die

Rennen stattfanden, und an jedem Ende derselben die Gruppe kegelförmiger Säulen (metae), an der die Lenker möglichst nahe vorbeifahren mussten, da es in ihrem Interesse lag, eine möglichst enge Ellipse zu beschreiben. Auf der Terasse sieht man kleine Heiligthümer, eine Statue der Victoria, einen Obelisken und Vorrichtungen, welche dazu dienten, den Zuschauern, da bei jedem Rennen (missus) die Bahn mehrere Male — gewöhnlich siebenmal — zurückgelegt wurde, die Zahl der vollbrachten Umläufe zu verdeutlichen. Diese Vorrichtungen bestehen aus Gerüsten, auf denen abnehmbare eiförmige Gegenstände (ovaria) und drehbare Delphine angebracht sind; nach jedem Umlaufe wurde ein Ei herabgenommen und einer der Delphine umgedreht. Auf n. 337 (613) ist an dem Delphinengerüste die Leiter angelehnt, auf welcher der mit dieser Function beauftragte Circusbeamte zu den Delphinen hinaufstieg.

Der Deckel von n. 336 (609) zeigt ein Wettrennen von sogenannten desultores, auch diese als Eroten charakterisiert. Jeder Theilnehmer reitet ein in vollem Carrière vorwärts sprengendes Pferd und hat ein zweites neben sich, welches wir uns in irgendwelcher Weise mit dem Reitpferde verkoppelt zu denken haben. Während des Rennens schwang sich der Reiter von einem Pferde auf das andere. Nach einer Stelle des Cicero (pro Murena 27) scheint es, dass die desultores bisweilen gemeinsam mit quadrigae das Wettrennen hielten.

Auf den Behältern aller drei Sarkophage sieht man beinah neben jeder Biga einen Reiter ohne Beipferd einhersprengen. Dass diese beiden Arten von Rennen gleichzeitig stattfanden, ist nicht überliefert. Man hat desshalb die Frage aufgeworfen, ob etwa jene Reiter als verkürzte Darstellungen von desultores aufzufassen seien.

Ferner kehren auf allen drei Sarkophagen amphorenförmige Gefässe wieder, welche bisweilen als aus korbähnlichem Geflecht bestehend charakterisiert sind. Man sieht zwei auf dem Deckel von n. 337 (613) neben unbespannten Rennwagen liegen; der Behälter desselben Sar-

kophages wie derjenige von n. 336 (609) zeigt solche Gefässe auf der Bahn unter den Pferden der vorwärts eilenden Zweigespanne. Auf dem Deckel von n. 336 (609) und auf n. 338 (617) werden sie von Eroten gehalten, die nicht an dem Wettrennen Theil nehmen und demnach, wie es scheint, zu dem Personale gehören, welches beauftragt ist, den Circus in Ordnung zu halten. Offenbar dienten diese Gefässe dazu, Sand auf die Bahn zu schütten, eine Operation, die für den Ausfall der Rennen keine geringe Bedeutung hatte und demnach mit besonderer Sorgfalt vorgenommen werden musste. Da die Bildhauer ausser Stande waren, die Beschaffenheit der Bahn plastisch auszudrücken, so haben sie durch Wiedergabe jener Gefässe auf das Verfahren hingewiesen, durch welches die Bahn in den für die Rennen geeigneten Zustand versetzt wurde. Mit dieser Annahme stimmt auch die Thatsache, dass dieses Gefäss nicht nur bei Darstellungen aus dem Circus, sondern auch bei anderen Scenen beigefügt ist, die auf mit Sand beschüttetem Boden stattfinden, wie bei Scenen aus dem Gymnasium und aus der Palästra (vgl. n. 628, 818). Ebenso wird die Hacke, welche auf n. 337 (613) unter dem vordersten Gespanne liegt, ein zur Herrichtung der Bahn dienendes Instrument gewesen sein.

Vgl. Marquardt und Mommsen Handbuch der römischen Alterthümer VI p. 490 ff. Friedlaender Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II^5 p. 283 ff.

Galerie der Kandelaber.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

339 (2) **Vogelnester mit Kindern.**

Vormals im Besitze des Kardinals Albani, restauriert vom Bildhauer Cavaceppi. Antik sind nur das links vom Betrachter befindliche Nest nebst Fragmenten der darin befindlichen Kinderfiguren, das obere Stück des dieses Nest tragenden Astes und ein fragmentierter Kinderkörper, den der Ergänzer in das moderne r. Nest eingefügt hat. Doch ist von den Kinderfiguren genug erhalten, um zu erkennen, dass nicht etwa geflügelte Knaben (Eroten) sondern gewöhnliche Menschenkinder dargestellt sind.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass dieses Marmorwerk in einem Garten oder Park einer Hecke oder einem Gebüsche als Staffage diente. Es war daselbst sicher niedriger aufgestellt als gegenwärtig, so dass der Betrachter die in den Nestern befindlichen Kinderfiguren übersehen konnte. Wenn die Nester statt Vögel Kinder enthalten, so hat man hierin gewiss keine Beziehung auf ein mythisches oder historisches Ereigniss sondern nur ein Spiel der Phantasie zu erkennen.

Der ein ähnliches Nest tragende Stamm, der in der gegenüber angebrachten Nische aufgestellt ist (Museumsnummer 66), scheint durchweg von moderner Hand gearbeitet, um für das von Cavaceppi zurecht gemachte antike Exemplar ein Gegenstück zu gewinnen.

Raffei il nido, canzone didascalica sopra un antico nido di marmo Roma 1778, wo die beiden antiken Stücke unrestauriert abgebildet sind. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 9. Pistolesi VI 17. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 474 n. 173.

340 (19) **Knabenstatuette.**

Ergänzt der Kopf, der r. Arm, die l. Hand nebst dem von ihr gehaltenen Gewandzipfel, der r. Unterschenkel, beide Füsse, die Plinthe.

Wie wir angesichts der besser erhaltenen Wiederholung n. 581 darlegen werden, war dieser Knabe mit einem Spiele beschäftigt, bei dem es darauf ankam eine Pyramide oder ein bestimmtes Stück in einer Reihe von Nüssen zu treffen oder eine Nuss in ein in die Erde gegrabenes Loch zu schleudern.

Pistolesi III 25. Clarac V pl. 876 n. 2240. Museo Chiaramonti III 37. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 475 n. 174 und unsere n. 581.

341 (21) **Marmorne Amphora.**

Gefunden in der Villa ad gallinas an der Via Flaminia (vgl. n. 5). Ergänzt der Fuss, Stücke am Halse, der grösste Theil der Henkel, allerlei kleinere Stücke am Behälter, die unter der künstlichen Patina, welche der Restaurator dem Marmor gegeben hat, nicht alle deutlich erkennbar sind.

Die Reliefs stellen den rasenden König von Thrakien Lykurgos dar, wie er gegen den bakchischen Thiasos wüthet. Lykurgos ist im Begriff eine Mainade niederzuwerfen, die er mit der L. am Haare fasst und der er seinen l. Fuss auf den Schenkel setzt. Die Bewegung und das Attribut seiner r. Hand sind unklar, vielleicht in Folge einer an dieser Stelle angebrachten Restauration. Die übrigen Mitglieder des Thiasos bemerken nicht die Gefahr, die sie bedroht, sondern setzen, hingerissen von bakchischer Begeisterung, ihre Tänze fort, während zwei Mainaden, von der Anstrengung ermattet, zusammenbrechen und einander in die Arme fallen. Die ausdrucksvollen Motive lassen auf ein oder mehrere ausgezeichnete Vorbilder schliessen; die Ausführung ist nachlässig.

Mon. dell' Inst. IX 45; Ann. 1872 p. 248—270. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 105 n. 38.

342 (26) **Kolossale Fusszehe.**

Sie lässt auf eine Statue von etwa 15 Meter Höhe

schliessen. Da sie nach einer meines Wissens nur mündlich überlieferten Angabe unweit des Colosseums gefunden ist, so hat man vermuthet, dass sie von einem der beiden kolossalen Götterbilder herrühre, die in dem benachbarten Doppeltempel der Venus und Roma standen.

Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 248. Braun Ruinen und Museen p. 475 n. 176.

343, 344 (31 rechts, 35 links gegenüber) **Kandelaberpaar von Otricoli.**

Vormals in der Villa Mattei.

Über die Aufstellung derartiger auf dreiseitigen Basen ruhender Kandelaber vgl. n. 210, 211. Der Reliefschmuck der beiden Basen stellt, wie es häufig auf antiken Denkmälern der Fall ist, eine Scene aus dem apollinischen Mythos bakchischen Figuren gegenüber. Auf der einen Basis (links 35) sehen wir Apoll (ergänzt der Kopf), wie er nach dem Siege über Marsyas in erhabener Ruhe dasitzt, die L. auf seine Kithara stützend. Marsyas ist bereits an einer Pinie aufgehängt; vor ihm steht der Jüngling Olympos, das Schicksal seines Meisters beweinend; an einem Aste der Pinie ist die Doppelflöte angebunden, mit welcher Marsyas den Wettkampf gegen das Kitharspiel des Apoll zu unternehmen wagte. Die Strafe, welche dem Besiegten bevorsteht, wird durch den auf der dritten Seite dargestellten bärtigen Mann veranschaulicht, der das zur Schindung bestimmte Messer von einem Felsblock emporhebt, an dem er dasselbe, wie es scheint, geschliffen hat. Die Figuren der anderen Basis (rechts 31) vergegenwärtigen ein bakchisches Fest oder Opfer. Dargestellt sind Seilen (ergänzt ein Stück an der r. Seite des Schädels), einen Krug in der R., auf der erhobenen L. eine Schale mit Früchten, ein tanzender Satyr (nur der untere Theil bis zum Nabel aufwärts antik) und eine tanzende Bakchantin.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 3, 4 und daselbst T. A II n. 2 p. 246. Pistolesi VI 18. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 408. Braun Ruinen und Museen p. 476 n. 176. Über die Marsyasdarstellung: Ann.

dell' Inst. 1858 p. 340 (K). Overbeck Kunstmythologie IV p. 458 n. 3, p. 468 ff.

345 (74) **Brunnengruppe,** Pan einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse ziehend.

Unter Clemens XIV. aus dem Besitze der Mattei erworben. Ergänzt an der Figur des Pan der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. von etwas über dem Ellenbogen an, der frei hängende Theil der Nebris; am Satyr der r. Arm, der r. Unterschenkel, ein Stück an der Nebris; der grösste Theil der Plinthe.

Obwohl roh ausgeführt, giebt die Gruppe ein vortreffliches Beispiel für die ebenso sinnreiche wie geschmackvolle Weise, in welcher die antike Kunst Springbrunnen plastisch zu gestalten verstand. Pan erweist einem Satyr, der sich, offenbar bei bakchischem Toben, einen Dorn in die Sohle des r. Fusses getreten, den Liebesdienst den Dorn herauszuziehen. Von Schmerz überwältigt, vergisst der Satyr, dass der hinter ihm befindliche Schlauch nicht zugebunden ist; er drückt auf ihn mit dem r. Arme und bewirkt dadurch, dass das köstliche Nass mit einem mächtigen Strahle herausspritzt. Der ungeberdige Schmerz der Satyrs und die aufmerksame Sorgfalt, mit welcher Pan die Operation vollzieht, sind mit köstlichem Humor wiedergegeben. Da die äusseren Umrisse der Composition ein Oblong bilden, so dürfen wir annehmen, dass die Gruppe in einer viereckigen Nische aufgestellt war, einem Raume, der dadurch in der harmonischesten Weise gefüllt wurde.

Monumenta Matthaeiana I 40. Visconti Mus. Pio-Cl. I 48 (vgl. p. 237 not. *). Pistolesi VI 20, 2. Clarac IV pl. 726 n. 1742. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 478 n. 179. Eine Wiederholung der Gruppe in Pompeji: Overbeck-Mau Pompeji p. 319.

346 (81) **Ephesische Artemis.**

Gefunden durch Gavin Hamilton in der tiburtiner *Villa* des Hadrian, in dem »Pantanello« (vgl. n. 296). *Sicher* antik ist nur der obere Theil bis zum Beginn des Schaftes und auch an diesem oberen Theile ist *mancherlei* ergänzt: die Thurmkrone nebst den darunter *liegenden* Haarpartien, das Kinn, beinah der ganze

das Gesicht umgebende Diskos, die Vorderarme, Stücke an den auf dem Oberarme angebrachten Löwen und an den Brüsten. Der untere Theil ist entweder modern oder von moderner Hand derartig überarbeitet, dass die antike Oberfläche eine vollständige Zerstörung erfahren hat. Doch sind die Ergänzungen nach besser erhaltenen Wiederholungen ausgeführt und demnach im Wesentlichen richtig.

Als die Ionier Kleinasien zu besiedeln anfingen, fanden sie in dem nachmals der Stadt Ephesos angehörigen Gebiete den Dienst einer vorderasiatischen Naturgöttin vor, die sie Artemis benannten und deren Verehrung sie annahmen. Dieser Kultus verbreitete sich allmählich nach dem Westen und fand während der späteren Kaiserzeit auch in Italien grossen Anklang. Die vatikanische Statue gehört zu den zahlreichen Idolen, unter welchen die grosse Herrin von Ephesos während dieser späteren Zeit verehrt wurde. Nur der Kopf zeigt rein hellenische Formen, während die Bildung des Körpers und die Attribute im Wesentlichen durch das Schnitzbild bestimmt sind, welches in dem kleinasiatischen Tempel als Mittelpunkt des Kultus diente. Die Attribute symbolisieren die alles irdische Wachsthum befördernde Kraft der Göttin. Die Figuren der drei Horen und die drei Bilder aus dem Thierkreise, welche auf dem unmittelbar unter dem Halse ansetzenden Gewandstück angebracht sind, haben wir uns in den Stoff eingewebt oder eingestickt zu denken.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 31. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 81. Gerhard antike Bildwerke T. 305, 1 (vgl. Prodromus p. 24 Anm. 47). Clarac IV pl. 561 n. 1198. Müller-Wieseler Denkm. der alten Kunst I 2, 12. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 131 Fig. 138. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 480 n. 180. Die Litteratur über die ephesische Artemis: Benndorf und Schöne Bildwerke des lat. Museums p. 261. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Myth. I p. 588—593.

347 (83) **Orestessarkophag.**

Er stand im 16. Jahrhundert in der Sakristei von *S. Maria* in Aracoeli, um die Mitte des 18. im Palazzo *Barberini* und wurde unter Clemens XIV. in den Vatikan übertragen.

Die Reliefs der Vorderseite stellen drei verschiedene Scenen dar, von denen sich die figurenreichste mittlere auf die Ermordung des Klytaimnestra und des Aigisthos bezieht. Orestes hat soeben seiner Mutter, die mit entblösstem Oberkörper unter ihm auf dem Boden liegt, den Todesstreich versetzt und prallt erschreckt zur Seite, da ihn unmittelbar nach der That zwei Erinyen, zum Theil verdeckt durch den im Hintergrunde ausgespannten Vorhang, mit Schlange und Fackel bedrohen. Hinter dem Leichnam der Klytaimnestra hockt ein Diener, als solcher durch die Tracht kenntlich, welcher einen viereckigen Gegenstand, eine Tisch- oder Sesselplatte oder einen kleinen Altar, erhebt, wie um sich bei dem ihn umgebenden Gemetzel damit zu schirmen. Links von Orest sieht man Pylades um den soeben ermordeten Aigisthos beschäftigt. Er hat den Thron, auf dem sitzend Aigisthos die Todeswunde erhalten, umgestossen und entblösst den herabgleitenden Leichnam, indem er den Königsmantel von ihm abzieht. Die greise Amme des Orestes wendet sich entsetzt von dem schrecklichen Schauspiele ab.

Die drei schlafenden Erinyen, die am l. Ende der Platte dargestellt sind, wird man sich nach Massgabe eines anderen Sarkophagreliefs, welches an dieser Stelle den Schatten des Agamemnon wiedergiebt (n. 677), um den Grabhügel des Agamemnon gruppiert zu denken haben. Das neben der vordersten Schläferin hervorragende Doppelbeil scheint die Waffe, mit der Klytaimnestra ihren Gatten getödtet hat und die hier gewissermassen als corpus delicti beigefügt ist.

Die r. Eckscene schildert, offenbar unter dem Eindrucke der Eumeniden des Aeschylos, wie Orestes in Delphi, wo er Sühnung gefunden hat, über die schlafenden Erinyen hinwegschreitet, um sich nach Athen zu *begeben. Der* Jüngling ist im Begriff sich von dem Dreifusse, *dessen* Kessel er noch mit der L. berührt, zu entfernen. *In der* L. hält er den Zweig der Schutzflehenden, *in der vorgestreckten* R. das blanke Schwert, während

zwischen seinen Beinen eine schlafende, mit Schlange und Fackel bewehrte Erinys liegt.

Die Reliefs gehen augenscheinlich auf malerische Vorlagen zurück. Denken wir uns die mittlere Scene der Hauptseite mit den Mitteln ausgeführt, welche einer entwickelten Malerei zu Gebote stehen, so ergiebt sich ein in jeder Hinsicht vollendetes und ergreifendes Kunstwerk. Im Besonderen kann man es sich vorstellen, was für einen grossartig-unheimlichen Eindruck die hinter dem Vorhange hervorbrechenden Erinyen, im Halbdunkel wiedergegeben, hervorrufen mussten. Nun wissen wir, dass der Maler Theon von Samos, ein Zeitgenosse des grossen Alexander und des Demetrios Poliorketes, den Muttermord und den Wahnsinn des Orestes darstellte. Die antiken Kunstkritiker rühmten an seinen Bildern die packende, effectvolle Schilderung. Da diese Eigenschaft auch in den Sarkophagreliefs hervortritt, welche den gleichen Gegenstand behandeln, so scheint die Vermuthung nicht zu kühn, dass diese Reliefs durch die Schöpfung des Theon bestimmt sind.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. LVI 158 p. 174.

348 (87) Asiatischer Barbar als Gefässstütze.

Ergänzt die Spitze der Mütze, das Kinn, beide Arme, abgesehen von den an der Hüfte liegenden Fingern der r. Hand. Der Kopf scheint von dem Restaurator etwas überarbeitet. Zu E. Q. Viscontis Zeit trug die Figur ein modernes bronzenes Gefäss. Der ihr gegenwärtig aufgesetzte Krater aus graulichem Marmor ist antik aber nicht zugehörig.

Man hat in diesem asiatisch gekleideten Barbaren einen Troianer erkannt, welcher eines der für Achill bestimmten Geschenke trage, und vermuthet, dass er zu einer grösseren die Lösung des Hektor darstellenden Gruppe gehört habe. Doch würde seine ganze Haltung und im Besonderen der auf die Hüfte gestützte r. Arm *in einem solchen* Zusammenhange einen höchst gezwungenen *Eindruck* machen und der Barbar recht eigentlich *vor Achill posieren*. Dagegen erscheint die ihm gegeben

Stellung vollständig angemessen, wenn wir mit dem Ergänzer annehmen, dass die Figur als tragendes Glied diente, wobei es dahin gestellt bleibt, ob sie allein oder mit zwei anderen entsprechenden Figuren in dieser Weise functionierte. Für die letztere Anordnung lassen sich mancherlei Analogien anführen. So stand in Athen hinter dem Tempel des olympischen Zeus ein bronzener Dreifuss, den drei aus phrygischem Marmor (paonazzetto) gearbeitete Perser stützten. Ferner befinden sich im Neapler Museum zwei Kolossalstatuen von asiatisch gekleideten knieenden Barbaren, deren Körper aus derselben Steinart gearbeitet sind, während die Köpfe und Extremitäten aus schwarzem Marmor (nero antico) bestehen. Konsolenförmige Stützen, die auf ihren Schultern angebracht sind, beweisen, dass auch diese Statuen ein Gefäss trugen. Bei der Übereinstimmung des Materials darf man sogar die Frage aufwerfen, ob sie nicht nach den athenischen Perserfiguren copiert sind. Vgl. n. 349.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 8. Pistolesi VI 24. Clarac V pl. 853 n. 2164. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 484 n. 183. Archäol. Zeitung XXXIX (1881) p. 19. Burckhardt der Cicerone I[5] p. 137. Der athenische Dreifuss: Pausan. I 18, 8. Die neapler Kolossalstatuen: Clarac V pl. 854c n. 2163. Vgl. Gerhard und Panofka Neapels antike Bildwerke p. 72 n. 218, 225. Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia IV p. 168 n. 31, 32.

349 (90) **Wasserbassin von drei Seilenen getragen.**

Gefunden am 11. Mai 1789 bei Roma vecchia an der Via Appia. Nur zwei der Seilene sind zum grössten Theile antik. Von dem dritten hatten sich nur die Ansatzspuren auf dem zugehörigen Fragmente der Plinthe erhalten. Dass die Figuren ein rundes Gefäss stützten, ergiebt sich aus einer vor der Restauration auf dem Schlauche des hinten rechts kauernden Seilens sichtbaren Einsenkung, welche die Form eines Kreissegmentes zeigte.

Wiederum eine sinnreiche humoristische Fontänen*decoration* (*vgl.* n. 345). Da faule und genusssüchtige *Schlingel wie die* Seilene gewiss nicht geneigt sind Lasten *zu tragen, so* wurden sie von der antiken Kunst als tra*gende Glieder* nur dann verwendet, wenn eine komische

Wirkung erzielt werden sollte. Die berühmtesten Beispiele einer derartigen Verwendung sind die kauernden Seilene, welche im athenischen Dionysostheater den Boden des Prosceniums stützen. Der Bildhauer der vatikanischen Brunnengruppe hat seinen Seilenen statt der sonst üblichen Tragkissen ihre geliebten Schläuche auf den Nacken gelegt, aus deren Öffnungen sich drei Wasserstrahlen nach drei verschiedenen Seiten ergossen. Der Ausdruck der Gesichter ist ein überaus kläglicher, wohl nicht blos wegen der Last, welche die dickbäuchigen Gesellen zu tragen haben, sondern auch deshalb, weil der köstliche Inhalt ihrer Schläuche dahinfliesst, ohne von ihnen genossen werden zu können. Der komische Eindruck wird durch die von den Köpfen herabreichenden Löwenfelle gesteigert. Diese Bekleidung lässt die Seilene gewisser Massen als Parodien des Herakles erscheinen, der im Begriff ist das Himmelsgewölbe zu stützen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 4. Clarac IV pl. 726 D n. 1770 A. Vgl. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 381. Über die Ausgrabung: Ricoy dell' antico pago Lemonio (Roma 1802) p. 130 n. 4 u. 5, p. 137 n. 89. Das athenische Proscenium: Mon. dell' Inst. IX 16, Ann. 1870 p. 97 ff.

350, 351 (93 rechts, 97 links) **Kandelaberpaar.**

Vormals in S. Costanza, unter Clemens XIV. in den Vatikan versetzt.

Die Schäfte haben die Form des in dem hellenistischen Baumkultus verwendeten, künstlich zugerichteten Holzpfahles (vgl. n. 325) und sind in geschmackvoller Weise oben mit Guirlanden, darunter mit Palmetten, unmittelbar über den Basen mit Akanthosblättern verziert. Die auf den Basen angebrachten, in Arabesken auslaufenden Eroten, welche mit Früchten und Blumen gefüllte Körbe oder Sträusse von Früchten und Blumen in den Händen halten, gehören zu den Lieblingsmotiven der griechisch-römischen Decoration und kehren häufig auf erhaltenen Kandelaber- (vgl. n. 365, 366) und anderen *Basen wieder*, wie denn Blumenkörbe haltende Eroten *als Schmuck* von bronzenen Kandelabern auch auf einer

stadtrömischen Inschrift (Corpus inscr. lat. VI 2 n. 9254) erwähnt werden. Der Übergang des Körpers in die Arabesken erscheint an diesen Figuren wie an den die Basis stützenden Sphinxen in sehr geschickter Weise vermittelt. Der Umstand, dass die Eroten theilweise durch Meisselhiebe zerstört sind, ist vermuthlich daraus zu erklären, dass man an Kandelabern, die zum Schmuck einer Kirche dienten, die heidnische Darstellung der nackten menschlichen Körper nicht dulden wollte.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXIX 4 p. 134—135. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 39 und daselbst T. B I n. 1, 2 p. 244. Pistolesi VI 26. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 485 n. 184.

Wer keine Gelegenheit hat sich in Neapel und Pompei über die hellenistisch-römische Wandmalerei zu unterrichten, mag einen Blick werfen auf die acht in die Wände dieser Abtheilung eingelassenen Freskofiguren (n. 352—359), welche 1822 in der bei Tor Marancio gelegenen antiken Villa (vgl. oben Seite 1) gefunden wurden. Sie dienten in einem Zimmer dieser Villa als Mittelpunkte weisser Wandfelder.

352—359. Dargestellt sind **vier schwebende Mädchen** und **vier schwebende Jünglinge,** von denen einer durch die spitzen Ohren und durch die Nebris als Satyr kenntlich ist. Rechts: 1) ein Mädchen, in der gesenkten R. eine Fackel, auf der L. eine Schale mit Kräutern haltend; 2) ähnlich, hält jedoch auf der erhobenen L. einen Korb; 3) in der erhobenen R. einen Strauss von Kräutern, auf der L. eine Schale; 4) fasst mit der erhobenen R. den hinter ihr flatternden Mantel und hält auf der L. eine Schale mit Kräutern. Links: 1) Jüngling in der gesenkten L. Füllhorn, auf der R. Schale; 2) Satyr, ein Pedum in der gesenkten R.; auf seinem Nacken sitzt rittlings ein Knabe, den er mit der L. am l. Arme festhält (vgl. n. 396); *3) Jüngling,* mit der gesenkten R. ein Pedum, auf der *L. eine Schale* haltend; 4) Jüngling mit der gesenkten *R. ein Füllhorn,* auf der erhobenen L. ein Gefäss mit *Blumen* und Kräutern haltend.

Biondi i monumenti Amaranziani T. XXI—XXIX. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 490 n. 189.

360 (134 A) **Moderne Copie** nach einem vormals der Königin Christine von Schweden gehörigen, antiken **Puteal**, welches sich gegenwärtig in Madrid befindet.

Hauser die neu-attischen Reliefs p. 93—94.

361 (134 B) **Statue des Semo Sancus.**

Sie wurde mit der zugehörigen Basis 1879 gefunden wie es scheint in der Gegend zwischen Porta del Popolo und Piazza Barberini (vgl. jedoch Bull. della comm. archeologica comunale IX p. 4 n. 436). Ergänzt der r. Vorderarm mit dem Bogen und die l. Hand mit dem Vogel. Gleichzeitig und an derselben Stelle wurde ein marmorner Fruchtkorb entdeckt, an dem auf jeder Seite Reste einer ihn anfassenden Hand erhalten waren. Doch ist die Vermuthung, dass die Statue diesen Korb in den Händen gehalten habe, desshalb unzulässig, weil ein so schwerer Gegenstand gewiss mit dem Körper verbunden gewesen sein würde und demnach auf dem Bauche Ansatzspuren hinterlassen haben müsste. Also hat jener Korb mit unserer Figur nichts zu thun, sondern rührt von einer anderen Statue her.

Nach der auf der Basis angebrachten Inschrift, deren Buchstabenformen auf die Zeit der Antonine hinweisen, ist die Statue geweiht dem Semo Sancus, Deus Fidius von einer Decuria sacerdotum bidentalium. Der römische Ritus verordnete, dass der Blitz, welcher, vom Himmel kommend, in der Erde erstorben war, unter bestimmten Ceremonien förmlich bestattet werde. Da diese Blitzgräber nach dem Opfer, welches bei ihrer Herrichtung die Haruspices darbrachten, bidentalia hiessen, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass die sacerdotes bidentales ein mit der Überwachung und Instandhaltung jener Gräber beauftragtes Collegium waren.

Semo Sancus, ein italischer Agrargott, der früh mit dem Gotte der Treue und im Besonderen des Eides, Dius Fidius, zusammenschmolz, wurde, wie unsere Statue beweist, unter einem archaischen griechischen Apollotypus dargestellt, der seinen vollendetsten künstlerischen Aus-

druck in einer berühmten, von Kanachos für das milesische Didymaion gearbeiteten Bronzestatue erhielt und von dem sich mehrere bronzene Wiederholungen erhalten haben. Das für diesen Typus bezeichnende Attribut der l. Hand war der Bogen, wogegen die r., je nach der Eigenschaft des Gottes, die man besonders hervorheben wollte, mit unter einander verschiedenen Symbolen ausgestattet wurde. Wenn die Italiker, als bei ihnen der Gebrauch der Kultusbilder Eingang fand, den Semo Sancus, Dius Fidius unter den Formen des hellenischen Apoll darstellten, so ist dies vielleicht nicht zufällig; denn Apoll stand als Lichtgott in Beziehung zu dem Gedeihen der Saaten und erinnerte in seiner Eigenschaft als sühnender Gott an den Begriff, den der italische Eidesgott vertrat. Der Bildhauer unserer Statue hat die archaischen Prinzipien nur in der Anlage und in den Hauptformen der Figur gewahrt, ist dagegen in der Charakteristik des Nackten wie der Haare in eine freiere Behandlungsweise verfallen. Dass die Statue bemalt war, ergiebt sich aus Resten einer gegenwärtig graubraun aussehenden Farbe, welche die Pupillen hervorhob.

Ann. dell' Inst. 1885 Tav. d'agg. A p. 105—126. Über den im Obigen erwähnten Apollotypus: Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 450 ff. Overbeck Kunstmythologie IV p. 22 ff.

Hinter dieser Statue ist in die Wand eingelassen:

362 **Mosaik mit Küchenvorrath.**

Gefunden zu Roma vecchia an der Via Praenestina.

Der Fundbericht schweigt darüber, ob dieses Mosaik, etwa in einem Speisezimmer, in eine Wand eingelassen war oder das Mittelstück einer Fussbodendecoration bildete. Es zeigt in glänzenden Farben ausgeführt einen gerupften Kapaun, Fische, Sepien, Krebse, ein Bündel wilden Spargels und eine Datteltraube.

Pistolesi VI 30. Biondi i monumenti Amaranziani T. 9. Vgl. *Riccy dell' antico* pago Lemonio p. 126. Braun Ruinen und Museen *p. 490 n. 190.* Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo *Grimani p. 79.*

363 (135) **Porträtstatuette eines Dichters oder Gelehrten.**

Gefunden in derselben bei Tor Marancio entdeckten antiken Villa, wie die in die Wände eingelassenen Freskobilder n. 352—359. Ergänzt der Kopf, welcher an den Typus des Sophokles (n. 289, 656) erinnert, der r. Arm, die Füsse, die Stützen des Sessels, die Plinthe.

Die Figur ist hinsichtlich der charaktervollen Klarheit der Anlage den Statuen des Menandros (n. 199) und des Poseidippos (n. 198) ebenbürtig. Da der r. Vorderarm am Körper keine Ansatzspuren hinterlassen hat, so haben wir uns denselben ähnlich erhoben zu denken, wie er von dem Ergänzer wiedergegeben ist, und demnach anzunehmen, dass der Mann nachdenkend oder ruhig dozierend dargestellt war. Die geläufige Benennung als Sophokles gründet sich auf die falsche Voraussetzung, dass der Kopf antik sei.

Pistolesi VI 29. Biondi i monumenti Amaranziani T. 30 p. 54. Vgl. Welcker alte Denkmäler I p. 460. Braun Ruinen und Museen p. 489 n. 188.

364 (137) Roh ausgeführte **Statue der Libera.**

Sie stammt aus dem Bereiche derselben Villa wie die Freskobilder n. 352—359 und die Statuette n. 363. Man fand sie mit zwei in derselben Galerie aufgestellten, von anderer Hand gearbeiteten Bacchusstatuen (Museumsnummern 141, 153; Biondi i monumenti Amaranziani T. 45, 46 p. 138) unweit der Trümmer eines Tempels in einer Grube geborgen. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Weinkranz und die Nebris beweisen, dass diese Frauengestalt dem Kreise des Dionysos angehört. Doch würde die griechisch-römische Kunst nimmermehr darauf verfallen sein, ein weibliches Mitglied des Thiasos in einer so ruhigen und für ein Kultusidol angemessenen Haltung darzustellen. Hiernach scheint es vielmehr, dass *diese Figur für eine italische Gottheit und zwar für Libera zu erklären ist. Nachdem der italische Liber mit dem hellenischen Dionysos identifiziert worden war und die ita-*

lische Kunst angefangen hatte, ihn unter den Formen des letzteren darzustellen, mussten auch die Bilder seines weiblichen Pendants mit bakchischen Attributen ausgestattet werden. Was für einen Gegenstand die Figur in der vorgestreckten Linken hielt, bleibt ungewiss. Die Annahme eines Thyrsos wird dadurch ausgeschlossen, dass die Plinthe keinen Raum darbietet, um den Schaft aufzustützen, und die Hand, wenn sie ein solches Attribut gehalten hätte, höher stehen müsste. Man darf demnach eher an ein Trinkgefäss oder ein Bündel von Weintrauben denken. Die Vermuthung liegt nahe, dass diese Figur und die beiden zugleich mit ihr gefundenen Bacchusstatuen aus dem der Fundstätte benachbarten Tempel stammen und dieser Tempel dem Liber oder dem Liber und der Libera geweiht war.

Pistolesi VI 31. Biondi i monumenti Amaranziani T. 47 p. 138. Vgl. Beschreibung Roms II 2 p. 259 n. 14.

365, 366 (157 rechts, 219 links gegenüber) **Kandelaberpaar.**

Vormals in S. Agnese (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1885 p. 106 n. 32), unter Clemens XIV. in den Vatikan übertragen.

Während die Basen mit geringen Abweichungen denjenigen der Kandelaber von S. Costanza (n. 350, 351) entsprechen, sind die Schäfte jeder aus vier mit Akanthosblättern überzogenen Körben zusammengesetzt, denen schalenförmige Gegenstände — je zwei zwischen zwei Körben — als Verbindungsglieder dienen. Der unmittelbar auf der Basis angebrachte Korb steht mit der Öffnung nach unten und die auf ihm liegenden Schalen sind mit den Öffnungen an einander gesetzt, während die drei oberen Körbe aufrecht stehen und die dazu gehörigen Schalenpaare mit den Böden an einander gefügt sind. Ein genau übereinstimmender Kandelaber ist in S. Agnese geblieben. Um den Transport zu erleichtern, ist jeder der *Schäfte aus* vier verschiedenen, der tektonischen Gliede*rung entsprechenden* Stücken gearbeitet. Da die Basen

denjenigen der Exemplare von S. Costanza (n. 350, 351) entsprechen und die beiden Kandelabergruppen in zwei einander benachbarten Kirchen Aufstellung gefunden haben, so scheint es, dass alle diese Kandelaber zu einer und derselben Serie gehören, die vermuthlich im Alterthum eine der an der Via Nomentana gelegenen Villen schmückte.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino magno constructis T. XXIX 3 p. 134—135. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 40; Tav. B II 3—5 p. 245. Pistolesi VI 32. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 491 n. 191. Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom III p. 103 n. 3660. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 110 n. 48.

367 (162) Statuette der Nike.

Gefunden 1772 durch Gavin Hamilton bei Cornazzano, vormals im Palazzo Altemps. Ergänzt der l. Vorderarm, die Nasenspitze, der r. Arm mit dem Kranze, der grösste Theil der Flügel.

Nike steht in anmuthig lässiger Haltung an ein Tropaion gelehnt, den l. Fuss auf einen Schiffsstachel setzend, und blickt mit freudigem Ausdruck in die Ferne, während sie mit der L. eine Gorgonenmaske, die bisher ihr Gesicht bedeckte, auf den Scheitel zurückschiebt. Der Gedanke ist also folgender: Solange die Schlacht tobte, war das Gesicht der Göttin mit der furchtbaren Maske bedeckt. Nachdem der Sieg entschieden ist, hat Nike das Schreckbild nicht mehr nöthig; sie entfernt es von ihrem Antlitze und blickt siegesfroh den fliehenden Feinden nach. Die anmuthige Anordnung, welche über den dargestellten Moment hinaus die vorhergehende Situation deutlich erkennen lässt, und die Klarheit der Symbolik weisen auf ein vortreffliches Original zurück, welches vermuthlich in hellenistischer Zeit als Denkmal für einen Seesieg geschaffen wurde.

Piranesi Vasi candelabri cippi sarcofaghi tripodi lucerne ed ornamenti antichi (Roma 1778) II T. 64, 65 (wo der sonst nirgends notierte Fundort angegeben ist). Visconti Mus. Pio-Cl. II 11. Clarac IV pl. 636 n. 1442. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 n. 192. Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 303—306. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1439. Eine Wiederholung der Figur

im Louvre: Fröhner Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre I n. 477.

368 (166) **Kandelaber mit Attributen der Artemis.**

Ergänzt mancherlei Stücke am Schafte und an den Kanten der Basis, die ganze Plinthe der letzteren.

Die Reliefs der dreiseitigen Basis beziehen sich auf den Kultus der Artemis. Auf der einen Seite: ein ländlicher, mit einer Guirlande geschmückter Altar; auf ihm Opfergaben, unter welchen ein Pinienzapfen deutlich erkennbar ist; an dem Altar lehnt eine brennende Fackel; ein daneben stehender Hirsch nagt spielend an der von der letzteren herabfallenden Binde. Auf der anderen Seite: ein kegelförmiger Pfahl (vgl. n. 325), an dem ein Hirschgeweihe befestigt ist. Auf der dritten: ein heiliger Lorbeerbaum, an dem ein Köcher, ein Bogen und ein Speer angebracht sind.

Gerhard antike Bildwerke T. 83. Die dritte Seite auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 297 Fig. 313. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 n. 193.

369 (175) **Marmorvase**

Unter Pius VI. im Museum aufgestellt.

Deutlich als antik erkennbar ist nur der kannelierte Fuss, wogegen der Behälter nach der Weise der Ausführung wie nach den Motiven seiner Decoration einen modernen Eindruck macht. Die Henkel haben die Form von knorrigen Olivenästen; aus diesen Ästen wachsen Olivenzweige heraus, welche den Behälter überziehen und an deren Beeren Vögel picken — ein höchst barocker Schmuck, der innerhalb der sicher beglaubigten antiken Decorationen schwerlich Analogie finden dürfte.

Pistolesi VI 37. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 n. 194.

370 (176) **Statuette, Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Ergänzt der r. Vorderarm und der ganze l. Arm mit den Becken, das Schwänzchen, das untere Ende des an dem Stamme befestigten Pedums, der l. Fuss abgesehen von den Zehen, wie es scheint auch der

Unterschenkel; doch ist der vordere Theil des r. Fusses jeden Falls antik.

Die richtige Ergänzung ergiebt sich aus einem im Museo Chiaramonti befindlichen Relief (n. 126): der Satyr betrachtet, sich auf den Fusspitzen erhebend und den Oberkörper stark nach rückwärts drehend, vergnügten Ausdruckes sein Schwänzchen, das er mit der L. gefasst hält — eine Handlung, welche an das Spiel erinnert, das bisweilen junge Katzen mit ihren Schwänzen treiben. Die beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 14) vergegenwärtigt, wie die Figur ursprünglich aussah. Die in der Nähe aufgestellte Statuette, Museumsnummer 174, giebt dasselbe Motiv wieder, ist jedoch von geringerer Ausführung und weniger gut erhalten. Die zahlreichen Wiederholungen deuten auf ein berühmtes Original etwa aus der frühen hellenistischen Zeit.

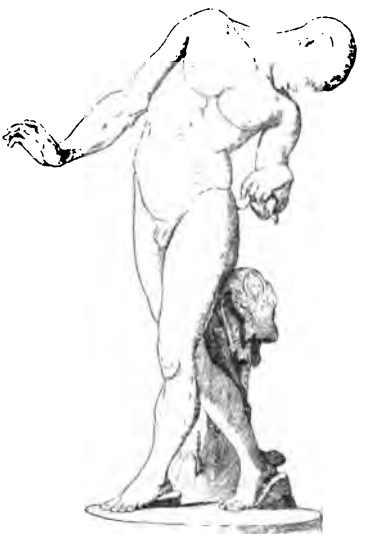

Fig. 14.

Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N 1—3 p. 331—333. Vgl. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 309. Heydemann Pariser Antiken p. 71 n. 20.

371 (177) Statue eines Fischers.

Von dem Fürsten Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt von Algardi die Nase, das Kinn mit der Unterlippe, andere kleinere Stücke am Gesichte, die r. Hand, der l. Vorderarm mit dem

Henkel des Eimers, der untere Theil des Stammes, die Füsse, die Plinthe. Ausserdem rührt der aus Stuck gearbeitete, die Scham bedeckende Theil des Schurzes von moderner Hand her.

Das Original, auf welches diese Statue zurückgeht, muss eine gewisse Berühmtheit gehabt haben, da von ihm mehrere antike Wiederholungen erhalten sind. Dargestellt ist ein alter, durch die Mühseligkeit seines Berufes ausgemergelter Fischer, welcher in der L. einen Eimer mit Fischen hält, während wir in der vorgestreckten R. vermuthlich eine Angelruthe anzunehmen haben. Seine physische wie intellektuelle Heruntergekommenheit ist in der rückhaltlosesten Weise wiedergegeben. Der Kopf zeigt einen jammervollen, an Blödsinn streifenden Ausdruck; das welke Fleisch weist auf eine dürftige Ernährung hin; die Haltung des Körpers erweckt den Eindruck, als ob sich der Alte nur mit Mühe und zitternd auf den Beinen erhalte. Hiernach scheint die Erfindung des Originals durch zwei Richtungen bedingt, welche seit der hellenistischen Zeit in der Kunst bedeutsam hervortraten, die eine, die darauf ausging, Typen bestimmter Berufsklassen, im Besonderen aus dem ländlichen Kreise, auszuprägen, die andere, welche pathologische Erscheinungen in naturentsprechender Weise zu vergegenwärtigen trachtete. Die Statue war im Alterthum gewiss nicht in so ansehnlicher Höhe wie gegenwärtig, sondern ganz ohne Basis oder auf einer niedrigen Basis aufgestellt, wie es derartigen Genrefiguren zukommt. Hierbei wurde der Betrachter auch der in dem Eimer befindlichen Fische gewahr, die für das Verständniss der Darstellung von Wichtigkeit sind. Die Stütze, deren Ansatz sich auf dem r. Oberschenkel erhalten hat, diente offenbar dazu dem vorgestreckten r. Unterarm einen festen Halt zu geben.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 32. Pistolesi VI 42. Clarac V pl. 879 n. 2244. Über die Repliken: Meyer-Schulze Anm. 16 zu Winckelmann Geschichte der Kunst Buch 11 Kap. 3 § 5.

372 (179) **Brunnenmündung, Danaiden und Oknos.**

Unter Pius VI. bei einem römischen Marmorarbeiter erworben.

Obwohl bei der Zerstörung der Oberfläche eine Menge von Einzelheiten undeutlich bleiben, ist es doch klar, dass die Reliefs die Strafe der Danaiden und den greisen Oknos mit seiner Eselin darstellen. Die Danaiden sind beschäftigt aus verschieden geformten Gefässen einen grossen thönernen Behälter (dolium) mit Wasser zu füllen. Doch hat dieser Behälter am Boden einen Sprung, aus dem das darin gesammelte Wasser immer wieder abfliesst. Daneben sieht man Oknos, wie er ein Binsenseil flicht, welches am anderen Ende von einer Eselin aufgefressen wird — eine Darstellung, welche, vermuthlich nach Vorgang eines ionischen Volksmährchens, eitles und sinnloses Streben der Menschen symbolisierte und bereits von Polygnot auf seinem berühmten Gemälde der Unterwelt in der Lesche zu Delphi angebracht worden war.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 36, 36*. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 401. Braun Ruinen und Museen p. 493 n. 195. Abhandl. der bayer. Akademie I. Cl. VIII. Bd. II. Abth. p. 246.

373 (unter Museumsnummer 181) **Dreiseitige Basis.**

Gefunden 1791 in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Die Reliefs stellen, wie öfters an derartigen Basen, Eroten mit den Attributen des Ares dar, einen mit dem Helm, einen zweiten mit dem Schilde, einen dritten mit dem Schwerte.

Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 125. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 494 n. 196. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 109 n. 47.

374 (183) **Der obere Theil einer Statue des Kronos (Saturnus).**

Vormals im Palazzo Massimi alle Colonne. Die Statue ist aus Muschelkalk gearbeitet. Ergänzt die Nase.

Die Deutung gründet sich darauf, dass dieses Fragment hinsichtlich des finsteren Ausdruckes, der Anordnung des über den Hinterkopf gezogenen Mantels und der Weise, in der die Hand den letzteren anfasst, mit sicher beglaubigten Darstellungen des Kronos überein

stimmt (vgl. besonders n. 511). Es wäre dies die einzige statuarische Bildung, welche sich von jenem Gott erhalten hat.

Braun Vorschule T. 35. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 88. Braun Ruinen und Museen p. 494 n. 197. Overbeck Kunstmythologie II p. 252, p. 326 n. 5, p. 585 Anm. 153.

375 (184) **Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes**, nach Eutychides.

Die Gruppe wurde gefunden in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni. In dem Namen dieses Grundstückes hat man eine Entstellung des Cognomen Quadratus erkennen wollen und dabei an Gaius Ummidius Durmius Quadratus gedacht, welcher unter Claudius und Nero Präfekt von Syrien war. Sein Name kommt auf Münzen von Antiocheia vor, deren Reversbilder die Göttin dieser Stadt in einer der plastischen Gruppe entsprechenden Weise darstellen. Die Gruppe gelangte zunächst in den Besitz des Bildhauers Cavaceppi, welcher die an der Figur der Göttin fehlenden Theile, die Thurmkrone (die beinah unkenntliche Zusammensetzungsfuge zieht sich unmittelbar hinter dem oberen Rande der Stephane hin) nebst dem auf die Schultern und den Rücken herabfallenden Stücke des Mantels, die Nase, die Oberlippe und den die Ähren haltenden r. Vorderarm, nach Massgabe syrischer Münzen, offenbar im Ganzen richtig ergänzte, wogegen es fraglich bleibt, ob er den ebenfalls fehlenden Armen des Flussgottes die ursprüngliche Haltung gegeben hat. Der Kopf der Göttin war abgebrochen, ist aber sicher zu dem Körper gehörig; es scheint auf der r. Seite etwas überarbeitet.

Durch glückliche Combination der schriftlichen und der monumentalen Überlieferung ist es gelungen nachzuweisen, dass diese in mehreren marmornen und bronzenen Wiederholungen erhaltene Gruppe die Tyche von Antiocheia, ein Bronzewerk des Eutychides, Schülers des Lysipp, wiedergiebt. Die reizende Lage von Antiocheia wird vielfach von den alten Schriftstellern gerühmt. Die *Stadt zog sich* an und auf den Hügeln hin, die sich *über dem Orontes* erhoben, einem Flusse, welcher, *nachdem er einen* vierzig Stadien langen unterirdischen Lauf *zurückgelegt hatte*, unweit des Hügels, auf dem die

Stadtanlage begann, an die Erdoberfläche hervortrat. Diese Eigenthümlichkeiten sind in der Gruppe vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Die Göttin sitzt auf einem Felsen in einer ebenso behaglichen wie anmuthigen Haltung, das r. Bein über das l. schlagend. Der r. Ellenbogen ruht auf dem r. Oberschenkel, während die l. Hand hinterwärts aufgestützt ist, um dem nach dieser Seite gewendeten Körper den nöthigen Halt zu geben. In Folge der Zurückstellung des l. Armes entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Gewandmotive. Die Stadtgöttin ist durch die Mauerkrone, die Fruchtbarkeit der Gegend durch die in der R. angebrachten Ähren bezeichnet. Zu den Füssen der Göttin tritt der jugendliche Flussgott Orontes aus dem Boden hervor. Nach der Auffassung des Ergänzers erhebt er die Arme, als freue er sich über den Anblick des Tageslichtes. Doch scheint es nach den syrischen Münzen, dass diese Figur vielmehr schwimmend gedacht war und zwar nach der Weise der Alten, welche beim Schwimmen durch abwechselndes Vorstrecken und Zurückziehen der Arme die Wellen theilten. Bei einer derartigen Bewegung erscheint auch das starke Zurückwerfen des Kopfes ganz natürlich.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 46. Clarac IV pl. 764 n. 1906. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 49, 220. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 519 Fig. 560. Der weiteren bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1396 angeführten Litteratur sind noch Riccy dell' antico pago Lemonio p. 81—82, p. 124 n. 67 und Journal of hellenic studies IX (1888) p. 75 ff. beizufügen.

376 (187) **Kandelaber mit Darstellung des Dreifussraubes auf der Basis.**

Die Fragmente dieses Kandelabers wurden um das Jahr 1770 in der später dem Parke der Villa Ludovisi einverleibten Vigna Verospi gefunden, deren Terrain im Alterthum zu den Gärten des Sallust gehörte. Ergänzt an dem Schafte der oberste Korb und die darauf liegende Schale, beinah die ganze Basis, dergestalt dass von deren Reliefs nur der Kopf, der die Keule schwingende Arm und die Brust des Herakles, ausserdem der Kopf, die Brust und der r. Oberarm des Priesters antik sind. Die Figur des Apoll rührt vollständig

von moderner Hand her. Doch ist die Ergänzung nach Massgabe anderer entsprechender Reliefs erfolgt und demnach in der Hauptsache gewiss richtig.

Die Reliefs der Basis stellen in archaisierendem Stile Herakles dar, wie er mit dem von ihm geraubten delphischen Dreifuss davon eilt. Er wird verfolgt von Apoll und dessen Priester, welcher letzterer wehklagend oder scheltend beide Arme erhebt.

Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. III p. 158, p. 176 ff. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 37. Weiteres bei Stephani Compte-rendu pour 1868 p. 47 n. 81 und Overbeck Kunstmythologie IV p. 406 B 7. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 472. Braun Ruinen und Museen p. 496 n. 199. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 53 n. 74.

377 (222) **Statue einer Wettläuferin.**

Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme abgesehen von den den Schultern benachbarten Theilen, Stücke an der Plinthe.

Die Statue ist eine im Ganzen getreue Copie nach einem griechischen Originale, welches um die Mitte des 5. Jahrhunderts angesetzt werden darf. Sie zeigt noch mancherlei Eigenthümlichkeiten der archaischen Formengebung, im Besonderen die zu hoch stehenden Ohren, die stark herausgearbeiteten Augenlider, das mächtig entwickelte und scharf umrissene Kinn. Für ihre Erklärung ist die Beschreibung wichtig, welche Pausanias (V 16, 2) von den Mädchen entwirft, die in Olympia beim Feste der Hera um die Wette liefen. Diese Mädchen hatten das Haar aufgelöst und trugen Chitone, welche ein wenig über das Knie herabreichten und die r. Schulter bloss liessen, ein Tracht, von welcher die unserer Statue nur darin abweicht, dass der Chiton etwas kürzer ist. Der breite Gürtel diente dazu der Taille einen festen Halt zu geben und zu verhüten, dass sich in Folge der anhaltenden Bewegung Seitenstechen einstelle. Das *Mädchen*, eine schlanke Gestalt mit stark gewölbtem *Brustkorb* und kräftigen Beinen, die vortrefflich zum *Wettlaufe geeignet* erscheint, erwartet das Zeichen zum

Ablaufe. Der Kopf ist mit dem Ausdrucke der gespanntesten Aufmerksamkeit gesenkt, der Oberkörper leicht nach vorwärts geneigt, der r. Fuss bereits gehoben. Ein am Gürtel weggemeisselter Ansatz beweist, dass der l. Vorderarm dem Körper näher stand als in der Ergänzung, und die Vermuthung liegt nahe, dass die Aufmerksamkeit, mit der das Mädchen dem Signal entgegensieht, auch in der l. Hand ausgedrückt war, die wir uns ähnlich bewegt denken können wie die r. Hand des Diskobolen n. 330. Der noch etwas gebundene Stil stimmt vortrefflich zu dem Charakter jungfräulicher Naivität, die der Künstler veranschaulichen wollte. Die Behandlung der Formen deutet auf ein Bronzeoriginal. Denken wir uns den bei dieser Technik unnöthigen Stamm hinweg, so erscheint die Figur beträchtlich freier und beweglicher als gegenwärtig. Dass das Original eine Siegerin im Wettlaufe darstellte, ist an und für sich wahrscheinlich und findet Bestätigung darin, dass der Copist an dem Stamme den Siegespreis, einen Palmzweig, angebracht hat, wie denn auch Pausanias ausdrücklich bezeugt, dass es den Mädchen, die bei dem olympischen Wettlaufe gesiegt hatten, gestattet war ihre Bilder als Weihgeschenke darzubringen. Doch braucht man die Statue nicht nothwendig gerade zu diesem Wettlaufe in Beziehung zu setzen, da Wettläufe von Mädchen auch für andere Feste und beispielshalber für die spartanischen Dionysien bezeugt sind. Jeden Falls ist das Original in dorischem oder äolischem Kulturkreise entstanden; denn der dargestellte Gegenstand entspricht einer ausschliesslich bei diesen beiden Stämmen herrschenden Sitte und der Kopftypus der Statue findet weder in der attischen noch in der ionischen Kunst Analogie.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 27. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2111 Fig. 2362. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 213. Vgl. Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46 Anm. 4.

378 (234) **Kandelaber auf vierseitiger Basis.**

Gefunden bei den Ausgrabungen von Otricoli. Ergänzt der obere Theil des Schaftes nebst der Schale, das auf der Basis liegende Akanthoskissen, der grösste Theil der Basis. Die auf der letzteren angebrachte Figur der Aphrodite ist vollständig modern; von derjenigen des Apoll hatte sich nur die l. Hand mit dem oberen Ende des Bogens erhalten.

Der spiralförmige Schaft erhebt sich aus einem Schema von Akanthosblättern und ist von ähnlichen Blättern umgeben, die in gleichmässigen Entfernungen aus den Gewinden hervorgehen. Unweit des oberen Endes ist ein Taubenpaar angebracht, ähnlich wie an den Schäften etruskischer Räucherbecken aus Bronze. Die Reliefs der Basis zeigen Zeus in eigenthümlicher Darstellung mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, in der R. den Donnerkeil, die L. auf einen Speer gestützt, Pallas, die sich umwendet, in der L. einen Speer, mit der R. eine Opferschale vorstreckend, und eine beinah vollständig zerstörte Figur des Apoll, deren Vorhandensein jedoch durch das Attribut, den Bogen, hinlänglich gesichert ist. Auf der vierten Seite hat der Ergänzer in willkürlicher Weise eine Figur der Aphrodite angebracht. Da wir nicht wissen, was für eine Gottheit auf dieser Seite dargestellt war, so fällt es schwer über die zwischen den Figuren anzunehmende Beziehung ein Urtheil zu fällen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 1, 2. Pistolesi VI 51. Die Figur des Zeus: Overbeck Kunstmythologie II p. 251 n. 2, p. 255; Atlas III 21. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 504 n. 206.

379 (253 c) **Statuette als Demeter restauriert.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die l. Hand mit den Ähren und die beiden Ellenbogen. Der Kopf ist aufgesetzt aber zugehörig, wie eine im Museo Torlonia befindliche Wiederholung beweist.

Obwohl der Restaurator die Statuette, namentlich an *dem Kopfe*, zu stark abgeputzt hat, ist ihre vortreffliche *Ausführung* doch noch deutlich erkennbar. Vor allem

dürfte die Feinheit, mit der es der Künstler verstanden hat die Falten des Chitons durch den Mantel durchscheinen zu lassen, kaum anderswo ihres Gleichen finden. Die elegante aber etwas studierte Anordnung der Gewänder entspricht dem hellenistischen Geschmacke und hat einen eigenthümlich individuellen Charakter, der besser auf eine Genre- oder Porträtfigur als auf eine mythologische zu passen scheint, wie denn das über die l. Schulter reichende Tragband in keiner Darstellung einer Göttin oder Heroine Analogie findet. Das Köpfchen ist voll von Liebreiz und zeigt einen etwas sinnlichen Ausdruck. Nach der schönen aber dabei doch individuellen Linie des Profils liegt es am Nächsten darin ein Porträt zu erkennen. Vermuthungen wie die, dass die Figur eine Muse, etwa Kleio mit der Schriftrolle in der L. oder Mnemosyne, darstelle, sind vollständig haltlos. Ebensowenig befriedigt die letzthin vorgeschlagene Deutung auf Kora. Sie gründet sich darauf, dass an einer im Museo Torlonia befindlichen Wiederholung der innerhalb der l. Hand befindliche Theil des Ährenbüschels antik sei. Doch kann ich nach genauer Untersuchung dieser Statue versichern, dass das erhaltene Stück des Attributes keineswegs zur Annahme eines Ährenbüschels nöthigt, sondern mit gleichem Rechte für den Rest eines stabartigen Griffes, etwa von einem Fächer oder einem Sonnenschirm, erklärt werden darf. Jeden Falls widerspricht der Deutung auf Kora der oben bezeichnete Gesichtsausdruck, während der Gedanke an ihre Mutter Demeter durch den jugendlichen Charakter der Figur ausgeschlossen wird. Der Kopf gehört zu einer Reihe von Exemplaren, welche die gleiche Haartracht und einen ähnlichen Gesichtstypus aufweisen. An ihrer Spitze steht ein in München befindlicher Kopf, den man nach seiner grossartigen Formengebung schwerlich weit über die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. herabrücken kann. Eine Umarbeitung dieses Typus im Geiste der hellenistischen Kunst liegt in anderen Exemplaren und auch in den beiden römischen Marmorfiguren vor. Dürfen wir anneb

men, dass auch in dieser Umarbeitung dieselbe Person dargestellt werden sollte wie die, für welche der Typus ursprünglich gestaltet worden war, so wäre in allen diesen Exemplaren eine wunderbar schöne Frau zu erkennen, die das Interesse verschiedener Generationen erregte und deren Porträt, ähnlich wie es mit den Götteridealen geschah, von der späteren Kunst im Sinne der veränderten Geschmacksrichtung umgebildet wurde. Eine solche Frauengestalt würde Beispiels halber Phryne sein. Wir wissen, dass Praxiteles eine Porträtstatue derselben fertigte. Anderer Seits schreibt Tatian (adv. Gr. 53 p. 115, 54 p. 117) ein Porträt der Phryne und der Glykera einem Olynthier Herodotos zu, einem Künstler, welcher, falls er die Porträts der beiden Hetairen zu deren Lebzeiten arbeitete, gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. anzusetzen wäre. Allerdings unterliegt die Glaubwürdigkeit vieler Angaben, welche Tatian über Kunstwerke macht, gerechtfertigtem Zweifel. Doch scheint gerade die auf jenen Hetairenbildner bezügliche unverdächtig; denn wir kennen durch zwei Inschriften einen Künstler Herodoros, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts thätig war, und es liegt die Vermuthung nahe, dass im Texte des Tatian dieser Name statt desjenigen des Herodotos herzustellen ist. Dass die Darstellung solcher gefeierten Schönheiten mehr als einen Künstler locken konnte, ist selbstverständlich, und welches Interesse in der folgenden hellenistischen Zeit für die berühmten Hetairen des 4. Jahrhunderts vorhanden war, beweist der Umstand, dass damals Aristophanes von Byzanz und mehrere Peripatetiker Schriften über dieselben veröffentlichten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 20 (vgl. opere varie IV p. 44—46, p. 318 n. 84). Pistolesi VI 57. Alles Übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1519. Die Replik im Museo Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. LXIX n. 232. Vgl. Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 69 n. 219. Overbeck *Kunstmyth.* III p. 465 n. 16. Gegenüber den Bemerkungen, *welche in der* Berliner philologischen Wochenschrift VIII (1888) *n. 46 p. 1449* über das Attribut der l. Hand veröffentlicht sind, *habe ich Folgendes* mitzutheilen: die l. Hand ist antik, abgesehen *vom vordersten Gliede* des Daumens und dem Zeigefinger, von dem

Attribute ist nur der obere, innerhalb der Hand befindliche Theil erhalten, der eine stabartige Form hat. Der moderne Restaurator hatte an diesen Theil, obwohl die glatte Oberfläche desselben dazu in keiner Weise berechtigt, zunächst einen aus Stuck gearbeiteten Strauss von Ähren und Mohnköpfen angefügt und ersetzte diesen Strauss, nachdem er bei einer im Museum vorgenommenen Umstellung abgebrochen war, durch eine Rolle, ohne jedoch dabei den antiken Theil des Attributes umzuarbeiten. Der Münchener Kopf: Lützow Münchener Antiken T. 19. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 89. Über die Serie zusammengehöriger Köpfe: Bull. dell'Inst. 1883 p. 69—70. Über den historischen Werth der Kunstwerke betreffenden Angaben bei Tatian: Rheinisches Museum XLII (1887) p. 489 ff. Über Herodoros: Loewy Inschriften gr. Bildhauer n. 103, n. 541, p. 304 n. 103a.

380 (257) Gruppe, Ganymedes neben dem Adler.

Gefunden zu Falerone (Faleria) in der Provinz Ancona. Ergänzt am Ganymed die Nase, beide Arme und beide Füsse, am Adler der Schnabel, beinah der ganze r. Flügel, das obere Ende des l. Flügels, die r. Klaue, ausserdem die Plinthe abgesehen von einem kleinen unter der l. Klaue des Adlers erhaltenen Stücke.

Ganymed ist hier wiederum (vgl. n. 110) in einer Situation dargestellt, welche seiner Entführung durch den Adler vorhergeht. Die Mission ahnend, die ihm vom Schicksal beschieden ist, blickt er sehnsüchtig nach seinem zukünftigen Wohnorte, dem Olymp, empor, während der neben ihm sitzende Adler, zu dem er bereits in vertrauliche Beziehungen getreten ist, den Wink des Zeus ihm den Jüngling zuzuführen erwartet. Der l. Arm des Ganymed war vermuthlich gebogen und beschattete mit der Hand die Stirn — eine bekannte Geberde der in die Ferne Blickenden, welcher wir auch am Ganymed des Leochares (vgl. n. 398) begegnen. Der Auffassung des Ergänzers, nach welcher sich Ganymed und der Adler bereits im Olymp befänden und der erstere dem Zeus, den man sich neben ihm thronend zu denken habe, den Becher reiche, widerspricht der Umstand, dass sich der Mundschenk dabei in ganz abnormer Weise der l. statt der r. Hand bedienen würde.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 36. Pistolesi VI 57. Clarac III *pl. 409 n. 706.* Overbeck Kunstmythologie II p. 544 n. 37; Atlas

VIII 20. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 509 n. 211. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94.

381 (261) Statue des Paris.

Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit dem ihn umgebenden Stücke der Chlamys, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein schöner Jüngling, welcher, den r. Vorderarm auf einen Baumstamm stützend, träumerisch vor sich hinblickt. Die phrygische Mütze, welche das lockige Haupt bedeckt, und der Apfel, den er in der auf den Rücken gelegten L. hält, bezeichnen ihn als Paris. Offenbar haben wir anzunehmen, dass sich der Jüngling gegenüber den drei Göttinnen befindet, über deren Schönheit er richten soll, und über die Versprechungen nachdenkt, welche ihm Aphrodite gemacht hat. Die Statue muss auf ein berühmtes Original zurückgehen, da sich mehrere Exemplare ihres Typus erhalten haben.

Braun Ruinen und Museen p. 510 n. 212. Wiederholungen z. B. Clarac III pl. 396 E n. 664 K, pl. 396 E n. 664 L (vgl. Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 447 n. 39), V pl. 828 n. 2076, pl. 833 n. 2077 A (Michaelis p. 508 n. 16), pl. 833 C n. 2081 B.

382 (264) Statue eines Niobiden.

Ergänzt beinah die ganze Nase, der untere Theil des vom Hinterkopfe herabhängenden Haares und andere unbedeutende Splitter.

Die Statue stellt den jüngsten Sohn der Niobe dar, der hier wie in dem florentiner Statuencyklus als Einzelfigur behandelt ist, während ihn ein zu Soissons gefundenes Marmorwerk mit einem ihn schützenden Pädagogen zu einer Gruppe vereinigt. Der Knabe flieht nach l., indem er den umgewendeten Kopf nach der Gegend emporrichtet, aus welcher die tödtlichen Geschosse herabfliegen; den r. Arm haben wir uns mit dem Ausdrucke des *Schreckens* erhoben zu denken. Man beachte die wirkungsvolle Weise, in der sich das nackte l. Bein von dem umgebenden Mantel abhebt.

Clarac IV pl. 589 n. 1278. Vgl. Braun Ruinen und Museen

p. 511 n. 213. Stark Niobe p. 236 ff. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 53.

383 (269) Sarkophag, der Raub der Leukippiden.

Der Raub der Töchter des Leukippos, Hilaeira und Phoibe, durch Kastor und Polydeukes ist häufig auf Sarkophagen dargestellt, offenbar um dadurch in euphemistischer Weise den Tod zu symbolisieren. Da jener Raub nach einer jüngeren Version des Mythos den Kampf zwischen den Dioskuren und den Vettern und Verlobten der Leukippiden, den Apharidden Idas und Lynkeus, zur Folge hatte, so ist der Versuch gemacht worden, die links dargestellte Kriegergruppe aus dieser Version zu erklären: der bärtige vorwärts stürmende Krieger sei Idas, der die Absicht habe, den Dioskuren sofort zu Leibe zu gehen, der andere unbärtige Lynkeus, der ihn davon abzuhalten und zu bestimmen suche, die Sache durch einen regelrechten Zweikampf zu entscheiden. Die Reliefs der beiden Seitenflächen werden auf die Dioskuren gedeutet, welche im Begriff sind die Töchter des Leukippos als Gattinnen heimzuführen.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 44, Tav. b II 5, 6. Millin Gal. myth. pl. 119 n. 523. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 187, 737. Pistolesi VI 58. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 425 Fig. 499. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 406. Braun Ruinen und Museen p. 512 n. 214. Ann. dell' Inst. 1860 p. 361.

384 (269^c) Statuette eines kämpfenden Persers.

Ergänzt die Spitze der Mütze, die Nase, beide Arme, das r. Bein vom Knie abwärts, die vordere Hälfte des l. Fusses, die Plinthe. Der Statuettencyklus, zu dem dieses Exemplar gehört, wurde bereits von dem französischen Reisenden Bellieure zu Anfang des Pontificates Leos X. als zu Rom im Hause einer Orsini (nachmals Palazzo Madama) befindlich notiert. Vgl. die hierauf bezügliche Litteratur in der Revue archéol. XIII (1889) p. 16—20. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 36.

Wir erfahren durch Pausanias (I 25, 2), dass der *König Attalos I.* von Pergamon (241—197 v. Chr.) den

Athenern einen Statuencyclus schenkte, welcher in vier Gruppen den Kampf der Götter mit den Giganten, den der Athener mit den Amazonen, die Schlacht von Marathon und den von Attalos über die Gallier davongetragenen Sieg darstellte. Die Athener liessen diesen Cyclus an der Südmauer der Akropolis oberhalb des Dionysostheaters aufstellen. Die Höhe der zugehörigen Figuren wird auf ungefähr zwei Ellen angegeben. Sie scheinen aus Bronze gearbeitet gewesen zu sein, da die Nachricht vorliegt, dass ein Sturm den Dionysos aus der Gigantomachie nach dem Theater hinabgeschleudert habe, ein Vorgang, welcher nur bei einer im Hohlguss ausgeführten Figur denkbar ist. In enger Beziehung zu jenem Cyclus steht eine Reihe von in verschiedenen Museen befindlichen Statuetten, darunter auch der vatikanische Krieger. Da alle diese Exemplare aus Marmor gearbeitet sind, können sie nicht mit den auf der Akropolis aufgestellten Figuren identifiziert werden. Wohl aber scheinen sie Copien nach diesen, und zwar Copien, die von pergamenischen Bildhauern ausgeführt sind. Dem Versuche, in ihnen Reproduktionen aus römischer Zeit zu erkennen, widerspricht die zwar wenig sorgfältige aber charaktervolle Ausführung wie der Umstand, dass sie aus dem in Kleinasien oder in der Nähe gebrochenen Marmor gearbeitet sind, dessen sich gerade die pergamenischen Bildhauer bedienten (vgl. n. 529). Die vatikanische Statue scheint eine Figur aus der Gruppe wiederzugeben, welche die Schlacht von Marathon darstellte. Der Typus des Gesichtes und die asiatische Mütze deuten auf einen persischen Krieger. Derselbe ist vor einem Athener auf das Knie gesunken und sucht mit erhobenem r. Arm einen Schlag zu parieren, den sein Gegner von oben her gegen ihn führt.

Mon. dell' Inst. IX T. 21, 6; Ann. 1870 p. 307—309. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II³ p. 211 Fig. 124, Übersichtstafel III 5. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums II p. 1244 Fig. 1416. Revue archéologique XIII (1889) p. 14 Fig. 9. Der von Friederichs-Wolters Bausteine n. 1403—1411 gesammelten Litteratur über den Statuencyclus sind gegenwärtig noch Bau-

meister Denkmäler II p. 1241ff., Revue archéol. XII (1888) p. 281ff., XIII (1889) p. 11 ff. und Bull. de correspondance hellénique XIII (1889) p. 125—130 beizufügen.

385 (237) **Kandelaber mit Blätterknäufen.**

Ergänzt der obere Theil des Schaftes nebst der Schale, mancherlei Stücke an dem unteren Theile, die Löwenfüsse.

Die Decoration, welche durch den Einfluss barocker alexandrinischer Toreutik bestimmt scheint, ist überreich und lässt hinsichtlich der Harmonie ihrer Bestandtheile zu wünschen übrig. Vögel, die im Begriff sind Insekten und Würmer zu verschlingen, bilden den Reliefschmuck des über dem grossen Akanthosknauf ansetzenden Gliedes und machen gegenüber der wuchtigen Fülle der Blättermotive einen überaus kleinlichen Eindruck. Das Gleiche gilt für die weiter oben wiedergegebenen tragischen Masken, wie für die Vögel und die Schlange, die, auf Lotosblumen sitzend, an das oberste Akanthosschema gewisser Massen angeklebt sind.

Pistolesi VI 51. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 505 n. 207. Ein Fragment einer aus Alexandrien stammenden Marmorvase zeigt Pflanzengeschlinge, in deren Windungen eine Heuschrecke und ein Vogel sitzen: Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 71.

386 (149A) Mittelmässige **Statue des Thanatos.**

Gefunden 1774 bei Tivoli im Bereiche derselben Villa wie n. 267—274. Ergänzt der Kopf, die r. Hand mit der Fackel, die l. Hand, Stücke am Altare und an der Plinthe.

Die erhaltenen Ansätze des Halses beweisen, dass der Kopf nach der l. Schulter geneigt war. Doch fragt es sich, ob der Todesgott von dem Ergänzer mit Recht als schlafend charakterisiert worden ist, oder ob wir nicht vielmehr anzunehmen haben, dass die Figur mit wehmüthigem Ausdrucke vor sich hin blickte (vgl. n. 183, 393, 564). Die Haltung des Kopfes und die Weise, in welcher der l. Vorderarm auf den Baumstamm gestützt ist, bekunden deutlich Ermattung. Die gesenkte Fackel

in der R. ist wohl richtig beigefügt (vgl. n. 183, 393, 564). Auch diese Statue scheint zum Schmucke eines Grabmals gearbeitet und der auf der Plinthe angebrachte Altar auf den Todtenkultus hinzuweisen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 28. Clarac IV pl. 762 n. 1860. Vgl. Gerhard Prodromus p. 257 Anm. 50. Bull. dell' Inst. 1877 p. 154, p. 156—157.

387 (240) **Äthiopischer Sklave.**

Unter Pius VI. erworben. Ergänzt die r. Hand mit dem Schwamme und andere unbedeutende Stücke.

Die Striegel (vgl. n. 31) und das Salbgefäss, welche dieser Knabe durch einen Ring verbunden in der L. hält, lassen deutlich einen Sklaven erkennen, der seinem Herrn die für das Bad oder für gymnastische Übungen erforderlichen Gegenstände nachträgt. Der Knabe gehört keineswegs zu den vollkommeneren Exemplaren seiner Race, zeigt vielmehr die hässlichen Eigenschaften des Negertypus mit grosser Schärfe ausgeprägt. Zweifelhaft scheint, ob die r. Hand einen Schwamm hielt. Die Figur würde an Leben gewinnen, wenn diese Hand eine charakteristische Geberde machte, welche dem aufmerksam glotzenden Ausdrucke der Augen entsprach.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 35 (vgl. Tav. b I n. 2 p. 236). Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 506 n. 208. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses III (Wien 1885) p. 6. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 383 ff.

388 (243 A) **Relieffragment, trinkender Satyrknabe.**

Gefunden an dem nach dem Circus maximus gerichteten Abhange des Palatin (vgl. n. 777), vormals in der Villa Albani. Ergänzt der r. Arm, die l. Hand, die Schale, das Satyrschwänzchen — doch ist dessen Ansatz antik —, das Gesäss, der r. Fuss, die Grundfläche abgesehen von einem kleinen Stücke hinter dem l. Vorderarme.

Das Fragment rührt von einem grossen Prachtrelief her, welches einen von einer Nymphe getränkten Satyrknaben darstellte. Eine antike Wiederholung dieser Composition befindet sich im lateranischen Museum

(n. 622), steht jedoch hinsichtlich der Güte der Ausführung beträchtlich hinter dem vatikanischen Fragmente zurück, auf dem besonders der Ausdruck des Genusses im Gesichte des Kleinen in unübertrefflicher Weise wiedergegeben erscheint.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 31. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1034. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXVIII. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst VIII 2 § 28. Welckers Zeitschrift p. 397. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 44—46, p. 55.

389 (246) **Statuette des Pan.**

Gefunden am 11. Mai 1789 zu Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt die Nase, der l. Arm, der r. Unterschenkel, der l. Fuss, der Pfeiler abgesehen vom oberen Ende, die Plinthe.

Neben der mit Hörnern, langem Barte und Bocksbeinen versehenen Gestalt des Pan (vgl. n. 400, 401) schuf die hellenische Kunst noch eine andere jugendliche, an welcher die thierische Natur nur durch kleine Hörner oder durch Hörner und Ziegenohren angedeutet ist. Die vatikanische Statuette stellt den Gott unter diesem Typus dar. Dass sie auf ein berühmtes Original zurückgeht, beweist der Umstand, dass sich mehrere Exemplare sowohl der Figur wie des Kopfes (vgl. n. 244, 600, 660, 909) erhalten haben. Das Original ist offenbar in einer jüngeren, etwa der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. angehörigen Entwickelung der peloponnesischen Schule entstanden. Der Künstler, welcher dasselbe gestaltete, legte dabei den polykletischen Doryphoros (vgl. n. 58) zu Grunde, milderte jedoch dessen strengen Stilcharakter, durchdrang das Gesicht mit einem schmachtenden Ausdrucke und stattete die r. Hand mit einer Syrinx, die linke statt des Speeres wie es scheint mit einem Pedum aus. Da die vatikanische Statuette zur Verzierung eines Brunnens bestimmt war, ist an ihr die Syrinx durch ein Gefäss ersetzt, aus dessen Öffnung der Wasserstrahl hervorsprudelte.

Riccy dell'. antico pago Lemonio p. 129 n. 2. Braun Ruinen *und Museen p. 507 n. 209.* Vgl. Furtwängler Ann. dell' Inst. 1877

p. 202; Mittheilungen des arch. Institutes in Athen III (1878) p. 293—294; der Satyr aus Pergamon p. 29. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 102. Babelon le cabinet des antiques à la bibliothèque nationale pl. XXII p. 67—68.

390 (190) **Gipsabguss eines Kandelabers.**

Das Original wurde 1777 bei Neapel gefunden und gehört zu den Denkmälern, welche, nachdem sie unter Napoleon I. nach Paris gebracht worden waren, im Louvre verblieben sind. Das niedrige Piedestal, welches von oben in Fischflossen auslaufenden Löwenklauen gestützt wird, ist antik, aber nicht zugehörig. Nach allen Analogien haben wir vielmehr anzunehmen, dass der Schaft auf einem hohen drei- oder viereckigen Untersatze ruhte. Modern sind die Schale und das mit umgedrehten Akanthosblättern überzogene Kissen, welches den Übergang von dem Piedestal zu dem Schafte vermittelt.

Dieser Kandelaber ist der grösste, der sich erhalten hat. Er bekundet den Einfluss der stark mit orientalisierenden Elementen durchsetzten Decoration, welche sich zur Zeit des grossen Alexander zu entwickeln anfing und unter seinen Nachfolgern zu vollständiger Ausbildung gedieh. Die gürtelartige Weise, in welcher der Reliefschmuck des Schaftes angeordnet ist, erinnert an die Verzierung ägyptischer Säulen. Zwei der von dem Bildhauer verwendeten Motive sind an dem von Diodor (XVIII 26, 27) beschriebenen Leichenwagen Alexanders des Grossen nachweisbar. Die Schuppen, welche den obersten Theil des Schaftes umgeben, entsprechen den mit Edelsteinen besetzten Schuppen, die das Dach des über dem Kasten jenes Wagens errichteten Baldachins überzogen. Wie ferner der Schaft des Kandelabers aus einem Schema von Akanthosblättern herauswächst, umgab goldener Akanthos die Mittelstücke der auf dem Wagen angebrachten Säulen. Der mittlere Abschnitt des Kandelaberschaftes ist mit den Reliefiguren von drei *tanzenden Bak*chantinnen verziert.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 38. Alles Weitere bei Frühner *Notice de la sculpture* antique du Louvre p. 291 n. 297 und bei *Friederichs-Wolters* Bausteine n. 2130.

391 (198) **Brunnenmündung mit Darstellung des Charon.**

Gefunden in den Giustinianischen Gärten vor Porta del Popolo.

Dargestellt ist die Ausschiffung der Schatten aus dem Nachen des Charon. Der Unterweltschiffer bedeutet einem noch in dem Nachen befindlichen weiblichen Schatten, der in der R. den für die Überfahrt zu zahlenden Obolos zu halten scheint, das Schiff zu verlassen. Zwei Schatten, der vordere wie es scheint eines Mannes, der hintere eines Mädchens, schreiten bereits die Landungstreppe hinab und werden am Ufer von zwei Frauengestalten empfangen, von denen die eine nach dem Spinnrocken, den sie in der L. hält, mit Sicherheit für die Parze Klotho erklärt werden darf. Hingegen stösst die Benennung der anderen auf Schwierigkeiten, da das Attribut ihrer l. Hand unkenntlich geworden ist. Wegen des zweihenkligen Bechers, den sie mit der R. vorstreckt, hat man in ihr Lethe vermuthet, die den ankommenden Schatten den Trunk der Vergessenheit darreicht.

Galleria Giustiniani II 126. Cavaceppi raccolta di antiche statue III 56. Visconti Mus. Pio-Cl. IV 35. Millin Gal. myth. pl. 86, 346*. Hirt Götter und Heroen T. 40, 344. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 146, 558. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 420. Braun Ruinen und Museen p. 498 n. 201. Krüger Charon und Thanatos (Berlin 1866) p. 12.

392 (200) **Archaistische Statue des Apollon.**

Ergänzt von Pacetti der Kopf, beide Vorderarme, der Köcher, die Füsse mit dem darüber fallenden Gewandrande, die Plinthe. Von dem Thiere sind nur die beiden auf dem r. Beine des Gottes aufliegenden Pfoten antik.

Der Ergänzer hat aus der Figur, obwohl der Körper das männliche Geschlecht in der unzweideutigsten Weise bekundet, fälschlich eine von ihrem Hunde begleitete Artemis gemacht. Doch genügt der antike Thatbestand, um in der Statue vielmehr Apoll als Kitharöden zu erkennen. Die Kithara hing an dem über die Brust reichenden Riemen und berührte den Körper auf der l. Seite

an der Stelle, an welcher der Ergänzer den Köcher beigefügt hat und noch ein halbmondförmiges Fragment des ursprünglich daselbst eingreifenden Gegenstandes vorhanden ist. Mit der L. rührte der Gott die Saiten; in der vorgestreckten R. wird er eine Schale gehalten haben. Das Thier, welches schmeichelnd die Vorderpfoten auf den r. Schenkel des Gottes legt, war kein Hund sondern der dem Apoll heilige Greif.

Guattani mon. ined. per l'anno 1786 Ottobre T. III p. 76. Visconti Mus. Pio-Cl. III 39. Clarac III pl. 405 n. 693. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. XVI 181. Vgl. Zoega bassi rilievi antichi I p. 236 not. 27 und in Welckers Zeitschrift p. 353. Braun Ruinen und Museen p. 498 n. 202. Overbeck Kunstmythologie IV p. 178 n. 2.

393 (203) **Statuette des Thanatos.**

Ergänzt die Nasenspitze, der l. Arm, der r. Arm mit der Fackel. Doch ist die Flamme der Fackel antik; sie sitzt an dem plastisch ausgedrückten Feuer fest, welches von dem Altar emporlodert.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie n. 183, ist aber unbeflügelt. Wenn Thanatos hier seine Fackel über einen Altar hält, so scheint der Sinn dieses Motives der, dass der Todesgott selbst das Feuer für das Opfer anzündet, welches zu Ehren des Verstorbenen dargebracht wird (vgl. n. 386).

Gerhard antike Bildwerke T. 93, 2; Prodromus p. 336. Vgl. Bull. dell' Inst. 1877 p. 152.

394 (204) **Niobidensarkophag.**

Gefunden in der Vigna Casali vor Porta S. Sebastiano, vom Kardinal Casali dem Papste Pius VI. geschenkt. Ergänzt der l. Arm Apolls mit dem Bogen, beide Vorderarme der Artemis (nebst Pfeil und Bogen), das Gesicht der in der Mitte befindlichen Niobetochter und andere unbedeutende Stücke.

Der grossartige den Untergang der Niobiden darstellende Statuencyclus, den ein Künstler der zweiten *attischen Schule* geschaffen hatte, wirkte mit der Zeit *auch auf die Malerei*, die, wenn sie den gleichen Gegenstand behandelte, nunmehr vielfach an die plastischen

Motive anknüpfte, dieselben jedoch nach den ihr eigenthümlichen Bedingungen modifizierte und weiter entwickelte. Motive aus solchen Gemälden wurden dann wieder von den römischen Sarkophagarbeitern in das Relief übertragen. Die Reliefs des vatikanischen Sarkophages zeigen einen entschieden malerischen Charakter. Der Missgriff, welchen der Bildhauer beging, indem er die Gottheiten, durch deren Pfeilschüsse die Niobiden fallen, in unmittelbarer Nähe der Getroffenen darstellte, erklärt sich unter der Voraussetzung einer malerischen Vorlage in der natürlichsten Weise. Für den Maler war es ein Leichtes die Götter durch die Anordnung in dem Raume und durch die Farbe als in der Ferne befindlich zu charakterisieren, unmöglich dagegen für den Sarkophagarbeiter, wenn er seine Platte, ohne grössere Zwischenräume zu lassen, mit einer Reihe von auf dem gleichen Plane angeordneten Figuren füllen wollte. Auch kehrt eine Gruppe unseres Sarkophages, diejenige nämlich, welche die Amme und das verwundete Mädchen darstellt, auf einer in Pompei gefundenen Marmorplatte wieder, deren Malerei denselben Mythos zum Gegenstand hat. Überhaupt bekunden die Reliefs dieses Sarkophages in der vielseitigsten Weise die Benutzung von anderswoher bekannten Motiven, wobei es dahin gestellt bleiben muss, in wie weit diese Motive bereits in der malerischen Vorlage enthalten waren, welche der Steinmetz benutzte, oder von dem letzteren selbständig beigefügt sind. Die Figuren des Apoll und der Artemis wiederholen bekannte Typen. Das unmittelbar vor Apoll befindliche, in den Rücken getroffene Mädchen zeigt ein ähnliches Motiv wie die häufig wiederkehrende Figur einer rasenden Bakchantin. Die auf der r. Seitenfläche angebrachte Gruppe eines Niobiden, welcher seinen niedersinkenden Bruder stützt, findet sich anderswo benutzt zur Darstellung von Pylades, wie er den nach wahnsinnigem Rasen zusammenbrechenden Orest auffängt *(vgl. n. 682)*.

Unweit des l. Endes der Hauptseite, unmittelbar vor

Artemis sieht man Niobe, eine sterbende Tochter umfassend. Die charakteristischen Typen einer greisen Amme, welche um ein verwundetes Mädchen beschäftigt ist, und eines Pädagogen, der einen Knaben zu schützen sucht, bringen durch ihren Gegensatz zu den idealschönen Gestalten der Niobiden Abwechselung in die Darstellung. Da einer der auf der Hauptseite dargestellten Jünglinge zwei Speere hält und neben der auf der r. Seitenfläche angebrachten Gruppe ein Pferd einhersprengt, so hat man anzunehmen, dass die Söhne der Niobe, als sie vom Verderben ereilt wurden, der Jagd oblagen, wie sie auf einem pompeianischen Wandgemälde und auf einem im lateranischen Museum befindlichen Sarkophage (n. 679) dargestellt sind. Der Deckel zeigt rechts die Leichen der Söhne, links die der Töchter. Ein den Hintergrund überziehender Vorhang beweist, dass man sich die letzteren im Inneren des Hauses befindlich zu denken hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 17, 17a. Hirt Götter und Heroen T. XIV 118, 119. Pistolesi VI 40, 41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 375. Braun Ruinen und Museen p. 500 n. 204. Stark Niobe p. 179. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1823. Die pompeianische Marmorplatte: Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell' anno 79 II p. 165 n. 504. Das Wandgemälde: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1883 T. III p. 163—168.

395 (208) **Statue eines Knaben aus dem julischen Geschlechte.**

Gefunden in der Apsis der Basilica von Otricoli. Ergänzt ein Theil des Hinterkopfes, der r. Vorderarm, der l. mit dem ihn bedeckenden Gewandtheile, Stücke an der Plinthe.

Dargestellt ist ein mit Tunica und Toga bekleideter Knabe von etwa 15 Jahren, dessen Kopf an den Familientypus der Julier erinnert. Er trägt an einem über die Brust herabhängenden Riemen die für die freigeborenen römischen Knaben bezeichnende Bulla, eine mit Amuleten gefüllte, metallene Kapsel, die zugleich mit der *Toga praetexta* abgelegt wurde, wenn der Knabe die körperliche Reife erreicht hatte und die Toga virilis an-

legte. Die Toga dieser Statue ist demnach die praetexta, deren purpurner Besatzstreif ursprünglich wohl durch Farbe hervorgehoben war. Da die Physiognomie auf einen Julier schliessen lässt und in demselben Gebäude mit dieser Figur zwei Statuen des Augustus (n. 191, 319) und eine angebliche Statue der Livia (n. 241) gefunden wurden, so hat man den Knaben für den Neffen des Augustus, Marcellus, erklärt, von dem bis jetzt noch kein Porträt nachgewiesen ist. Mit gleichem Rechte jedoch könnte einer der Enkel des Augustus, Gajus oder Lucius Caesar, in Betracht gezogen werden. Allerdings sind die Köpfe der beiden Jünglinge auf Kolonialmünzen wiedergegeben, aber in so mangelhafter Weise, dass man von ihrer Physiognomie keinen deutlichen Begriff gewinnt.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 24 (vgl. Tav. a II 4 p. 229); Iconographie romaine II pl. 19 n. 6, 7, pl. 19a n. 2, p. 41. Pistolesi VI 39. Clarac V pl. 902 n. 2311. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 122—124 Fig. 17. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 499 n. 203. Über die Bulla: Handbuch der römischen Alterthümer VII p. 84, p. 124. Vgl. unsere Nachträge.

396 (148) **Satyr mit einem Knaben auf den Schultern.**

Gefunden im 23. Jahre Pius' IX. (1869—70) am Lateran bei den Sancta sanctorum. Ergänzt am Satyr die aus Glasfluss eingesetzten Augen, die Nasenspitze, die Arme, das Gesäss, die Beine nebst den benachbarten Stücken des Unterleibes, am Knaben der Kopf, der r. Arm mit der Schulter, die Rückseite des l. Oberarmes, der l. Vorderarm, der l. Unterschenkel mit dem Knie, das r. Knie mit der Hälfte des Oberschenkels, der r. Fuss. Auch der Stamm und die Plinthe sind modern. Von dem Panther ist nur der Kopf deutlich als antik erkennbar. Da dieses Fragment in keiner Weise mit dem antiken Bestande der Gruppe zusammenhängt und aus anderem Marmor gearbeitet ist, so kann es nichts mit der Gruppe zu thun haben.

Ein junger Satyr tummelt sich lustig einher, während ein Knabe rittlings auf seinen Schultern sitzt. Bei der mangelhaften Erhaltung der Knabenfigur bleibt es zweifelhaft, ob wir darin den jungen Dionysos oder einen Satyr-

knaben zu erkennen haben. Der Umstand, dass am Rücken kein Schwänzchen sichtbar ist, reicht zur Entscheidung dieser Frage nicht aus, da die Satyrn öfters ohne diese animalische Zuthat dargestellt wurden. Bei der sicheren Weise, in der der Knabe sitzt, scheint es, dass der Satyr ihn mit beiden Händen fest hielt, mit der R. am r. Beine, mit der L. am l. Ärmchen. In der erhobenen R. hielt der Knabe vielleicht ein Attribut, beispielsweise einen Thyrsos, mit dem er, wie mit einer Reitpeitsche, den ihn tragenden Satyr antrieb.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 T. IV p. 115—119.

397 (104) **Gruppe, Ganymed sich mit dem Adler herumbalgend.**

Da die antike Kunst, der Überlieferung entsprechend, den Liebling des Zeus stets als Knaben oder Jüngling darstellte, so scheint diese Gruppe, in der Ganymed als vier- oder fünfjähriges Kind gebildet ist, modernen Ursprungs. Hiermit stimmt auch der Stil, der auffällig an denjenigen des besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätigen Bildhauers François du Quesnoy (genannt »il fattore dei putti«) erinnert.

Clarac III pl. 407 n. 696. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 4, 52. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 351. Overbeck Kunstmythologie II p. 539, p. 599 Anm. 217.

397 a (113) **Sarkophag, Protesilaos und Laodameia.**

Gefunden an der Via Appia nuova in dem aus Ziegeln aufgeführten Grabmonument, welches dicht hinter dem zweiten Meilensteine liegt.

Die Reliefs behandeln den Mythos im Wesentlichen nach einer Tragödie des Euripides, deren Held Protesilaos war. Doch hat der Sarkophagarbeiter, wie es häufig geschah, die chronologische Reihenfolge der Scenen in der Mitte der Hauptseite durch eine Gruppe unterbrochen, in *welcher das mythische* Ehepaar dem in dem Sarkophage *beizusetzenden* römischen Paare assimiliert ist. Die *Köpfe der beiden Figuren* sind nur skizziert, da der Sarko-

phag auf Vorrath gearbeitet war und es dem Besteller überlassen blieb die erforderlichen Porträts herausmeisseln zu lassen. Das Relief der l. Seitenfläche zeigt den Abschied des Protesilaos von seiner Gattin Laodameia. Hierauf folgt am l. Ende der Hauptseite der Tod des Protesilaos. Der Held ist gefallen, sowie er das Schiff verlassen und den troischen Boden betreten hat. Über der Leiche sieht man den verhüllten Schatten und davor Hermes, der sich anschickt denselben in die Unterwelt zu führen. Als Laodameia den Tod ihres Gatten vernommen hatte, suchte sie Trost darin, dass sie ein Bild des Protesilaos liebkoste und unter den im Kultus des chthonischen Dionysos üblichen Gebräuchen verehrte, beschwor aber zugleich die Götter ihren Gemahl, sei es auch nur für kurze Zeit, wiederum zum Leben zu erwecken und ihr ein Wiedersehen mit demselben zu gewähren. Die links von der Mitteldarstellung angebrachte Gruppe deutet die Erfüllung dieses Wunsches an: der wieder zum Leben erstandene Protesilaos wird von Hermes seiner Gattin zugeführt. Die rechts von der Mittelgruppe wiedergegebene Scene scheint das kurze Zusammensein der beiden Gatten darzustellen. In der klagend auf dem Lager liegenden Frauengestalt will man Laodameia, in dem neben ihr sitzenden Jüngling Protesilaos erkennen. Die scenische Maske, welche hinter Laodameia in einer Aedicula aufgestellt ist, die daneben hervorragenden Thyrsen wie die vor dem Lager liegenden Flöten und Becken sollen auf den bakchischen Kultus deuten, den Laodameia ihrem todten Gatten widmete, die im Hintergrunde sichtbare verhüllte Jünglingsgestalt das Bild sein, in dessen Liebkosung und Verehrung die junge Witwe Trost zu finden suchte. Am r. Ende der Hauptseite sieht man Hermes, wie er Protesilaos nach kurzem Aufenthalt in der Oberwelt wiederum dem Todtenschiffer Charon übergiebt. Hieran schliesst sich auf der r. Seitenfläche die Darstellung dreier für die Unterwelt bezeichnenden Gestalten an, des Sisyphos, der sich mit dem Felsblock abmüht, des auf das Rad geflochtenen Ixion und des Tantalos

der vergeblich das labende Wasser zum Munde zu führen versucht.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 224 n. 210). S. Bartoli gli antichi sepolcri T. 55, 56. Bartoli-Bellori Admiranda T. 75—77. Visconti Mus. Pio-Cl. V 18, 19. Pistolesi VI 22. Inghirami Galleria omerica I 48. Wiener Vorlegeblätter Serie B XI 3. Weiteres bei Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke p. 329 n. 2. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 428; alte Denkmäler III p. 557—558. Braun Ruinen und Museen p. 487 n. 187. Ann. dell' Inst. 1860 p. 366, 1862 p. 165. Hermes XX (1885) p. 127 ff.

398 (118) **Ganymed, vom Adler entführt,** nach Leochares.

Vormals im Besitze des Bildhauers Pacetti. Ergänzt der Kopf und die Flügel des Adlers, am Ganymed die Nase, das Kinn nebst der Unterlippe, der Hals, der r. Vorderarm mit dem Pedum, beinah der ganze l. Arm, beide Beine vom Knie abwärts mit Ausnahme des an dem Stamme anliegenden l. Fusses. Von dem Hunde waren nur die Pfoten und das Gesäss erhalten. Abgesehen von der dem l. Arme des Ganymed gegebenen Richtung scheint der Ergänzer im Wesentlichen das Richtige getroffen zu haben.

Leochares, ein Künstler aus der jüngeren Generation der zweiten attischen Schule, stellte, wie es scheint angeregt durch malerische Compositionen, welche die gleiche Scene behandelten, in einer Bronzegruppe die Entführung des Ganymed durch den Adler dar. Plinius (n. h. 34, 79) bemerkt darüber, man sehe es dem Adler an, wie er sich bewusst sei, was für einen Raub und für wen er ihn davon trage, und wie er sich bemühe mit seinen auf das Gewand des Jünglings gelegten Krallen den zarten Körper zu schonen. Die vatikanische Gruppe stimmt mit diesen Angaben überein. Der Adler hat den Jüngling vorsichtig gepackt; die Klauen liegen nicht auf dem nackten Körper sondern auf dem darüber geschobenen Gewande und die Krallen sind seitwärts gebogen, derartig dass ihre Spitzen das Fleisch nicht verletzen können. Leochares hat das schwierige Problem, das Emporschweben des Adlers zu vergegenwärtigen, in meister-

hafter Weise gelöst. Als Stütze dient der Gruppe ein Baum, welcher zugleich die dem dargestellten Momente vorhergehende Situation andeutet; denn er lässt darauf schliessen, dass Ganymed, ehe er vom Adler erfasst wurde, unter dem Baume sass und die Syrinx spielte, die nunmehr dem Jünglinge entfallen ist und auf dem Rasen liegt. Betrachtet man die Gruppe in der Vorderansicht, für welche sie ausschliesslich berechnet ist, so bleibt dem Auge verborgen, dass der Adler mit dem Unterkörper an dem Stamme haftet. Ausserdem wird das Emporsteigen dadurch veranschaulicht, dass die Köpfe sämmtlicher Figuren, auch der des in der Hauptsache gewiss richtig ergänzten Hundes, nach oben gerichtet sind. Ganymed erleichtert dem Adler den Flug, indem er mit dem l. Fusse von dem Stamme abstösst — ein Motiv, welches zugleich von technischem Nutzen ist, da es ein weiteres Verbindungsglied zwischen der Gruppe und der Stütze bildet. Aus dem Antlitze des Jünglings, welches deutlich einen Typus der zweiten attischen Schule zeigt, spricht eine stolze Freude. Der l. Arm war nach der Auffassung des Ergänzers jubelnd erhoben. Doch fragt es sich, ob wir nicht vielmehr anzunehmen haben, dass der Unterarm nach dem Kopfe zu gebogen war und die Hand die Stirne beschattete, eine Bewegung, wie sie die griechische Kunst mit Vorliebe Figuren beilegt, die in sonnenhelle Ferne blicken.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 49. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst I 36, 148. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II^3 p. 65—68 Fig. 107; Kunstmythologie II p. 521 n. 8, Atlas VIII 4. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 815 Fig. 891. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 339—343. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1246. Vgl. noch Furtwängler Sammlung Sabouroff II zu Taf. CXLVII.

398a (52) **Satyr auf seinem Schlauche ruhend** aus Basalt.

Ergänzt der Kopf, der Hals, der r. Arm, die r. Schulter, sämmtliche unter dem Körper hervorragenden Theile der Nebris, ausgenommen das sich unmittelbar an der l. Seite des Bauches hinziehende Stück.

Offenbar ging das Streben des Bildhauers dahin, durch Ausführung der Figur in dem grünbräunlichen Basalt den Eindruck einer Bronzestatue wiederzugeben. Die Arbeit ist nicht übel, zumal wenn dem spröden Materiale Rechnung getragen wird.

Clarac IV pl. 715 n. 1706. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 478 n. 178.

Das kapitolinische Museum.

Der neueste Katalog: Nuova descrizione del Museo capitolino compilata per cura della commissione archeologica comunale, Roma 1882.

Hof.

399 (1) **Kolossalstatue eines Flussgottes.**

Ergänzt die Nase, die Unterlippe, Stücke am Haare wie am Schnurrbarte, der r. Arm vom Biceps abwärts mit der Muschel, die untere Hälfte des l. Vorderarmes nebst dem darüberliegenden und dem von der l. Hand gehaltenen Gewandstücke, der r. Fuss, die Plinthe.

Die Statue stand früher gegenüber der Kirche S. Pietro in Carcere an der Salita di Marforio, wesshalb sie in der Volkssprache den Namen Marforio erhielt, wurde unter Sixtus V. in den Conservatorenpalast übertragen und schliesslich zum Schmucke des Brunnens verwendet, den Clemens XII. im J. 1734 nach Zeichnungen von Giacomo della Porta im Hofe des kapitolinischen Museums aufführen liess. Sie spielt in der Geschichte der Stadt Rom eine gewisse Rolle, da es Sitte war, dem Marforio die Antworten auf die Satiren beizulegen, welche man an der Statue des Pasquino (vgl. n. 238) angeheftet hatte. Dargestellt ist ein gelagerter Flussgott, dessen gewaltige Figur, obwohl der Unterleib und die Beine im Vergleich mit dem Oberkörper zu kurz gerathen sind, doch einen imponierenden Eindruck macht. Die zwar nur decorative aber tüchtige Ausführung deutet auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit.

Eine Abbildung der unrestaurierten Statue: Boissard Topographia Romae I Tav. L 3. Abbildungen der restaurierten Statue: De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 94. De Rossi *raccolta di statue T. 26.* Bottari Mus. cap. III 1. Montagnani Il Mu-

seo capitolino illustrato I 7. Righetti descrizione del Campidoglio I 41. Über die Geschichte des Marforio: Cancellieri notizia delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino (Roma 1789) p. 3—16.

Rechts und links vom Marforio:

400, 401 (3, 18) **Zwei Statuen des Pan.**

Gefunden auf der Piazza dei Satiri, wo die Topographen die Orchestra des Theaters des Pompeius annehmen, vormals im Palazzo della Valle (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 216). Ergänzt an der links aufgestellten Figur die Nase, beide Arme abgesehen von der r. Hand und Stücke an der Plinthe, an der anderen die Nase, beide Arme, der ganze r. Unterschenkel, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, das untere Stück des Pfeilers, die Plinthe.

Pan ist dargestellt mit langem Barte und Bocksbeinen, ein Pantherfell über der Schulter, mit der R. einen Korb voll Weintrauben auf den Kopf stützend. Die beiden Statuen haben, wie der auf der Rückseite von jeder angebrachte Pfeiler beweist, als Telamone gedient. Da eine ähnliche Figur im Peiraieus gefunden worden ist, so dürfen wir annehmen, dass die römischen Exemplare auf attische Vorbilder zurückgehen. Die Ausführung ist decorativ und etwas trocken, aber dabei doch effektvoll.

Zeichnung im Codex Pighianus (Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 173 n. 6, wo weitere ältere Litteratur angeführt ist). De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 87. Bottari Mus. cap. vol. I animadversiones T. I p. 5, vol. III T. 35. Montagnani I 55, 56. Righetti I 107. Clarac IV pl. 725, 1738. Das attische Exemplar: Clarac IV pl. 726 F n. 1736 K. Müller-Schoell archäolog. Mittheilungen aus Griechenland I T. V 9 p. 94 n. 78. Conze Heroen- und Göttergestalten T. LXXXIV 1. Weiteres in den Ann. dell' Inst. 1863 p. 310 not. 2.

Halle.

Die Betrachtung beginnt in diesem wie in allen sonstigen Räumen des Museums rechts vom Eingange und setzt sich von da längs der Wände fort.

402 (19) **Kolossalstatue des Ares.**

Die Statue wurde im 16. Jahrhundert nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, auf dem Aventin, sondern

aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Forum des Nerva gefunden (Lanciani l'aula e gli uffici del senato romano, Roma 1883, p. 23; auch in den Mem. della r. Accademia dei Lincei Anno CCLXXX, 1882—83). Sie stand vormals im Palazzo Massimo (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 168). Antik sind nur der Rumpf, abgesehen von unbedeutenden Splittern, und der Kopf, an dem jedoch die Nasenspitze, der Helmbusch nebst Stücken der denselben tragenden Thiere und die Spitzen des Visiers von moderner Hand herrühren.

Die Deutung ist gesichert durch Münzen der Lukaner und Brettier, auf denen der Kopf des Kriegsgottes einen demjenigen unserer Figur genau entsprechenden Typus zeigt. Wie bisweilen Herakles (vgl. n. 240) bekundet Ares in dieser Statue eine deutliche Familienähnlichkeit mit seinem Vater Zeus; doch erscheint die Bildung seines Kopfes weniger grossartig und geistvoll; ja sie lässt sogar auf eine geradezu beschränkte Intelligenz schliessen. Die Wirkung der gut gearbeiteten Statue wird durch die schlechte Restauration beeinträchtigt. Die Extremitäten sind sowohl zu kurz wie zu massig ausgefallen und die Figur macht in Folge dessen einen schwerfälligen, beinah plumpen Eindruck.

De Cavalleriis antiquae statuae urbis Romae T. 96. Bottari Mus. cap. III 48. Montagnani II 77. Righetti I 51. Clarac III pl. 292 n. 2499, V pl. 839 n. 2111. Vgl. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 5, p. 9.

403, 404 (38, 39) **Gruppe, Herakles die Hydra tödtend.**

Vormals im Palazzo Verospi, unter Clemens XII. erworben. Ergänzt der l. Arm, der r. Arm vom Biceps abwärts, die Fackel, das l. Bein, der r. Unterschenkel, die Hydra, die Plinthe.

Die fehlenden Stücke wurden von dem Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654) beigefügt, der auch die antiken Theile überarbeitete, um sie mit seinen Ergänzungen in Übereinstimmung zu bringen. Als seine Restauration bereits vollendet war, fand sich das zu der Statue gehörige Fragment Museumsnummer n. 39, welches aus dem l. Beine des Herakles und aus der Hydra besteht. Die letztere hat einen ältlichen weiblichen Kopf,

der von Schmerzen verzerrt und dessen Mund zum Schreien geöffnet ist. Die Schlangen, in die sie ausläuft, umwinden theils einen Stamm, theils den Unterschenkel des Herakles.

De Rossi raccolta T. 136, 137. Beger Hercules ethnicorum T. 7. Bottari Mus. cap. III 27. Montagnani I 42. Righetti I 28. Millin gal. myth. pl. 109 n. 435. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 175, 658 b. Clarac V pl. 796, 2006. Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz p. 315—318 (wo die ganze ältere Litteratur angeführt ist). Vgl. Nachrichten der Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen 1888 p. 423—424.

405 (37) **Der untere Theil einer überlebensgrossen weiblichen Gewandstatue** aus Porphyr.

Vormals am Fusse der grossen nach S. Maria in Aracoeli emporführenden Treppe.

Dieses Stück gehört zu den besseren und wohl auch älteren Sculpturen aus Porphyr, die sich erhalten haben. Vgl. n. 231.

Beschreibung Roms III 1 p. 145 n. 33.

406 (35) **Gruppe, Polyphemos mit einem Gefährten des Odysseus.**

Die Angabe, dass sie auf dem Caelius gefunden sei, ist ungenügend bezeugt. Die Gruppe stand früher im sog. Amphitheater des Vatikans (Scala di Bramante). Ergänzt an der Hauptfigur der r. Vorderarm mit der Syrinx. Der abgebrochene Kopf ist antik und zugehörig, jedoch namentlich am oberen Theile von moderner Hand übergangen. Dem Körper des Gefährten hat der Ergänzer einen antiken aber nicht zugehörigen Kopf aufgesetzt, der von einer Figur des mit Weinlaub bekränzten Dionysosknaben (vgl. n. 4) herrührt.

Polyphemos sitzt auf einem Felsblock, hält mit der L. einen vor ihm am Boden liegenden Gefährten des Odysseus am Arme und stemmt den r. Fuss auf dessen r. Wade, während die schlaffe Haltung des Gefährten deutlich erkennen lässt, dass derselbe keines Widerstandes mehr fähig, sondern durch die Angst vollständig gelähmt ist. Da Polyphemos nicht abwärts nach seinem Opfer sondern *geradeaus blickt*, so müssen wir uns zu der Gruppe eine

Figur hinzudenken, nämlich die des Odysseus, der vorsichtig herantritt und dem Ungeheuer einen Becher mit Wein anbietet (vgl. n. 125). Die r. Hand des Kyklopen hielt kein Attribut, sondern war vorgestreckt, um den Becher in Empfang zu nehmen. Die Ausführung der Gruppe ist dürftig. Am Barte des Polyphem haben sich Spuren einer dunkelbraunen, an den nackten Theilen einer braunrothen, am Felle einer graulich-violetten Bemalung erhalten.

Montagnani I 59. Righetti I 98. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke T. XXXI 19 p. 765 n. 17, wo weitere Litteratur angeführt ist. Vgl. Ann. dell' Inst. 1863 p. 430—431. Robert die antiken Sarkophag-reliefs II p. 160.

407 (23) **Statue der älteren Faustina** († 141 n. Chr.).

Gefunden in einer Badeanlage, die 1862 in der Villa Negroni-Massimi entdeckt wurde (Ann. dell' Inst. 1863 p. 258). Ergänzt die Nase, mancherlei an den Fingern, ein Stück der Schale, der oberste wie der unterste Theil des Füllhorns.

Die Gattin des Antoninus Pius hält in der L. ein Füllhorn, in der leicht vorgestreckten R. eine Schale. Da Concordia auf Münzen der älteren Faustina mit denselben Attributen ausgestattet ist, so hat man angenommen, dass die Kaiserin als Concordia dargestellt sei. Indess kommen Füllhorn und Schale auch als Attribute der Pax, der Felicitas, der Fortuna und anderer Gottheiten wie Personificationen vor. An den Haaren haben sich Spuren von Vergoldung, am Rande des Mantels rothe Farbenreste erhalten.

Mon. dell' Inst. VI e VII T. 84, 3; Ann. 1863 p. 450—452.

408 (21) **Der untere Theil einer gut gearbeiteten Barbarenstatue** aus phrygischem Marmor (paonazzetto).

Sie war an dem Triumphbogen des Constantin angebracht und wurde bei der unter Clemens VII. vorgenommenen Restauration dieses Bogens in das Museum versetzt.

Beschreibung Roms III 1 p. 141 n. 11.

409 (19) **Basis** (aus Peperin) **des Dictators Marcus Minucius.**

Gefunden 1862 bei S. Lorenzo fuori le mura.

Sie trug nach der auf der Hauptseite angebrachten Inschrift einen Gegenstand, den der Dictator Marcus Minucius, des Gaius Sohn, dem Hercules geweiht hatte. Dieser Minucius wurde 217 v. Chr. dem Dictator Quintus Fabius Maximus als Magister equitum beigegeben, bald darauf jedoch, als er bei Gerunium einen Vortheil über Hannibal davongetragen hatte und in Rom der Unwille über die zaudernde Kriegsführung des Fabius zum Ausbruch kam, neben Fabius zum Dictator ernannt. Die Darbringung des Weihgeschenkes ist vielleicht durch den bei Gerunium erzielten Erfolg veranlasst. Die auf der l. Seite der Basis angebrachten Zeichen geben den Ort an, an dem dieses Weihgeschenk innerhalb des Herculesheiligthums aufgestellt war, und die Nummer, welche es in dem darüber aufgenommenen Register führte.

Corpus inscr. lat. I p. 556 n. 1503; VI 1 n. 284. Vgl. Mommsen römische Geschichte I^{7} p. 599; Staatsrecht II 1^{3} p. 148.

410 (17) **Basis** (aus Peperin) **des Marcus Fulvius Nobilior.**

Gefunden 1868 an der Via di S. Ambrogio, also in der Gegend, in welcher die Aedes Herculis Musarum und die Porticus des Philippus lagen.

Der Consul Marcus Fulvius Nobilior nahm bei seinem Kriege gegen die Aetoler 189 v. Chr. Ambrakia, die vormalige Residenz des Königs Pyrrhos, ein und liess von dort eine grosse Menge von Kunstschätzen, unter denen besonders Statuen der neun Musen Aufmerksamkeit erregten, nach Rom bringen. Bei seinem Triumphe (187 v. Chr.) sollen nicht weniger als 285 Statuen aus Bronze und 230 aus Marmor aufgeführt worden sein. Die in Ambrakia erbeuteten Kunstwerke wurden zum Theile zur Ausschmückung des Tempels verwendet, den *Fulvius* Nobilior zwischen dem Kapitol und dem Circus *Flaminius* dem Hercules erbaute und der, da darin auch

jene Musenstatuen Aufstellung gefunden hatten, den Namen Aedes Herculis Musarum erhielt. Die Basis trug, wie die auf ihr angebrachte Inschrift angiebt, einen Gegenstand aus der von Fulvius in Ambrakia gemachten Beute. Die Annahme, dass dieser Gegenstand gerade eine der berühmten Musenstatuen gewesen sei, lässt sich weder beweisen noch widerlegen.

Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1307.

Die am l. Ende der Halle gelegenen Zimmer.

Erstes Zimmer.

411 (14) **Mosaik, Herakles bei Omphale.**

Gefunden 1749 bei Porto d'Anzio (Antium), unter Benedict XIV. in das Museum übertragen (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIV n. 93).

Das Mosaik stellt Herakles, wie er im Dienste der Omphale spinnt, und einen Löwen, der von zwei Eroten gefesselt wird, als inhaltlich verwandte Gegenstücke neben einander. Die Gegend ist durch eine Palme und eine Pyramide als eine orientalische bezeichnet. Herakles steht da mit einem Ausdrucke, der aus Verdrossenheit und Ermattung gemischt erscheint, und dreht mit der L. die Spindel, deren Rocken in seinem Gürtel steckt. Die Keule und der Schild, die neben ihm angelehnt sind, scheinen auf das thatenreiche Leben hinzuweisen, welches der Held führte, bevor er in die Gewalt der Omphale gerieth. Neben der Gruppe der beiden den Löwen fesselnden Eroten sitzt ein dritter Eros im Begriff die Syrinx zu blasen. Unter dem Löwen liegt der Becher des Herakles. Die Gruppe ist vortrefflich componiert und die resignierte Weise, in welcher das gewaltige Thier die ihm von den kleinen Liebesgöttern zu Theil werdende Behandlung erträgt, mit feinem Humor vergegenwärtigt. Als Original haben wir vermuthlich ein berühmtes Gemälde der hellenistischen Zeit anzunehmen. Durch dasselbe Gemälde wurde, wie es scheint, Arkesilaos, ein zur Zeit Cäsars thätiger Bildhauer, inspiriert, als er eine

Marmorgruppe bildete, welche eine von Eroten umspielte Löwin darstellte.

Foggini Mus. cap. IV 19. Millin gal. myth. pl. 118, 454. Die übrige Litteratur in den Berichten der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1855 p. 227. Vgl. Helbig Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 22—23. Wissowa de Veneris simulacris romanis p. 46. Urlichs Arkesilaos p. 15—16.

Drittes Zimmer.

Eingemauert in die Fensterwand:

412 **Fragment eines griechischen Reliefs.**

Vormals in der Sammlung Sarti.

Ein Krieger fällt, den Schild vorhaltend, mit dem Schwerte zum Stosse aus. Von seinem wie es scheint zurückweichenden Gegner hat sich nur eine Speerspitze und das flatternde Ende einer Chlamys erhalten. In der Behandlung dieses Gewandstückes wie darin, dass das Gesicht des Kriegers im Gegensatz zu dem in der freien Kunst üblichen Gebrauche vom Visier bedeckt erscheint, erkennt man noch die Nachwirkung des archaischen Stiles.

Benndorf und Niemann das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 134 n. 124.

Die am entgegengesetzten Ende der Halle gelegenen Zimmer.

Erstes Zimmer.

413 (30) **Meleagrossarkophag.**

Die Jagd galt während der römischen Kaiserzeit für eine Beschäftigung, welche dem Manne besondere Gelegenheit darbot, seine Tüchtigkeit zu bewähren. In Folge dessen wurden die Sarkophage häufig mit Reliefs geschmückt, welche gewöhnliche Sterbliche oder Heroen, wie Meleagros und Hippolytos, jagend darstellten. Die meisten dieser Sarkophage waren offenbar für die Beisetzung von Personen bestimmt, welche während ihres Lebens mehr oder minder eifrig dem Waidwerk obgelegen hatten. Da der Heros in diesen Fällen gewisser Massen den Todten symbolisierte, so lag es den Bild-

hauern nahe, die Darstellung mit Zügen auszustatten, welche dem Mythos fremd waren, aber den persönlichen Verhältnissen des Verstorbenen entsprachen. Unser Sarkophag zeigt zwei Beispiele eines derartigen Verfahrens. Die auf der Hauptseite zur Linken dargestellte Gruppe verdankt ihren Ursprung lediglich der Rücksicht auf den Todten: Oineus weist seinen Sohn auf eine amazonenartige weibliche Gestalt hin, die offenbar für Virtus zu erklären ist, die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, welcher man nach der während der Kaiserzeit herrschenden Auffassung durch tüchtiges Jagen huldigte. Die r. Seite der Darstellung vergegenwärtigt, wie Meleagros, der Empfehlung seines Vaters nachkommend, den kalydonischen Eber besteht. Er nimmt das Thier mit dem Speere an. Vor Meleagros sieht man Atalante, wie sie den Bogen gegen den Eber spannt, hinter dem Helden die Dioskuren und Ankaios, welch letzterer das für ihn typische Doppelbeil führt. Hinter Ankaios schreitet Artemis vorwärts im Begriff einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. Wenn sie auf diesem und auf anderen Sarkophagen an der kalydonischen Jagd Theil nimmt, so steht dies mit dem Mythos in entschiedenem Widerspruch; denn nach der Überlieferung war Artemis dem Oineus wie seinem Hause feindlich gesinnt und züchtigte den Herrscher von Kalydon dadurch, dass sie den Eber in sein Gebiet sandte. Offenbar ist ihre Beifügung durch das nahe liegende Streben veranlasst, die in den Sarkophagen beigesetzten Jäger als Lieblinge der Jagdgöttin zu bezeichnen.

Auf dem Deckel sind jagende Knaben dargestellt. Am l. Ende sieht man einen Knaben im Begriff, mit einem Pfeile, dessen Spitze die Form eines Halbmondes hat, nach einem Strausse zu zielen. Wie Herodian (I 15) berichtet, liebte es der Kaiser Commodus seine Geschicklichkeit im Bogenschiessen dadurch zu zeigen, dass er in vollem Laufe begriffenen Straussen mit derartigen Pfeilen die Köpfe abschoss. Hiernach scheint es, dass jene Gruppe diesem kaiserlichen Sport ihren Ursprung verdankt und der Sarkophag zur Zeit des Commodus gearbeitet ist.

Auf der l. Seitenfläche: zwei Sklaven, welche Jagdnetze und die zur Ausspannung derselben dienenden Stützen tragen. Auf der r. Seitenfläche: eine Unterredung des Meleagros mit Atalante.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. AB 1—3 p. 81—97; 1869 p. 81. Über Virtus: Purgold Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 26 ff.

Auf dem Vorsprunge darüber

414 (25) **Hermenbüste des jugendlichen, mit dem Pappelkranze geschmückten Herakles.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an der Unterlippe.

Die Herme giebt denselben vermuthlich auf Skopas zurückgehenden Typus wieder wie n. 122, ist aber besser ausgeführt als jenes Exemplar. Vgl. n. 598[a].

Bottari I 87. Montagnani III 2 T. 87. Römische Mittheilungen IV (1889) T. VIII, Vignette zu p. 189.

415 (19) **Porträt eines Barbarenfürsten.**

Ergänzt der untere Theil des Halses und die Büste.

Die geläufige Annahme, dass Juba II., der auch als Schriftsteller thätige König von Numidien und Mauretanien (25 v. Chr.—23 n. Chr.), dargestellt sei, gründet sich darauf, dass zu Athen im Gymnasium des Ptolemaios ein Kopf gefunden worden ist, welcher mit dem kapitolinischen eine gewisse Aehnlichkeit darbietet und den man, da Pausanias (I 17, 2) berichtet, dass in jenem Gymnasium eine Statue Juba's II. stand, auf diesen König gedeutet hat. Doch unterscheiden sich die Münzporträts des Juba wesentlich von dem athenischen wie dem kapitolinischen Exemplare und entbehren auch des für diese beiden Köpfe bezeichnenden komplizierten Bindenschmuckes. Dazu zeigt der kapitolinische Kopf nicht den den Königen jener Dynastie eigenthümlichen numidischen (kabylischen) Typus (vgl. n. 33, 709). Vielmehr lassen die wulstigen Lippen auf ein starkes Vorwiegen von Negerblut schliessen.

Der zu Athen gefundene Kopf: Mon. dell' Inst. VI 57, 3—4 Ann. 1861 p. 412—413. Von Sybel Katalog der Sculpturen zu Athen n. 703.

416 (17) **Kopf des jugendlichen Herakles mit Pappelkranz.**

Ergänzt die Nasenspitze, die r. Seite des Schädels mit dem darauf liegenden Theile des Kranzes, die Büste.

Der Typus scheint aus dem durch n. 122, 414 und 598[a] vertretenen abgeleitet, hebt jedoch den Ausdruck der Kraft schärfer hervor, eine Eigenthümlichkeit, welche vielleicht dem Einflusse des Lysippos zuzuschreiben ist.

Bottari I 84. Montagnani III 2 T. 84. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 55. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 197 n. 15.

In der Mitte des Zimmers:

417 **Vierseitige Basis, Heraklesthaten.**

Sie stand bis 1743 auf dem Marktplatze von Albano.

Die Reliefs, welche in nicht ungeschickter Weise einen der freien Entwickelung nahestehenden archaischen Stil nachahmen, stellen die zwölf Arbeiten des Herakles dar. Auf der einen Seite sieht man den Helden, wie er das Fell des soeben erlegten und abgehäuteten nemeischen Löwen in der R. hält, daneben seinen Kampf mit der Hydra. Die folgende, nur in ihrem unteren Theil erhaltene Figur stellte, wie sich aus der typischen Reihenfolge der Heraklesthaten und aus dem Vergleiche mit besser erhaltenen Wiederholungen ergiebt, den Helden dar im Begriffe den von ihm ereilten erymanthischen Eber davonzutragen. Die Reliefs der folgenden Seite zeigen die Einholung der kerynitischen Hirschkuh, den Kampf gegen die stymphalischen Vögel und Herakles, wie er nach der Reinigung der Augeiasställe ausruht, die der dritten Seite Herakles mit dem kretischen Stier, im Kampfe gegen den thrakischen König Diomedes und gegen Geryoneus, die der vierten Seite Herakles, wie er der Amazonenkönigin Hippolyte den Gürtel abnimmt, wie er den Kerberos fortführt und wie er die *Aepfel vom Baume* der Hesperiden bricht.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV Tav. b II 8, Tav. b III 7 p. 325 ff. Righetti II 274—275. Weiteres bei Stephani der ausruhende Herakles p. 202 (454) n. 11. Vgl. Ann. dell' Inst. 1864 p. 314.

Darauf steht:

418 **Statuette, Leto mit ihren Kindern auf den Armen.**

Gefunden an der Via Appia (?).

Die mässig ausgeführte und stark verstümmelte Statuette zeigt eine Frau, welche heftig bewegt nach rechts schreitet; an ihrer l. Brust hat sich der Unterkörper eines Kindes erhalten, das sie offenbar mit der l. Hand festhielt. Das ursprüngliche Motiv wie die Bedeutung der Figur erhellt aus einer besser erhaltenen statuarischen Wiederholung, die sich im Museo Torlonia befindet, und aus Reversbildern kleinasiatischer Münzen. Es war Leto dargestellt, wie sie, ihre neugeborenen Kinder Apoll und Artemis auf den Armen, vor dem Drachen Python zurückweicht, während der kleine Apoll gegen den letzteren den Bogen spannt. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass die kapitolinische Statuette und die mit ihr übereinstimmenden Darstellungen auf ein Bronzewerk des Euphranor (vgl. n. 186) zurückgehen, welches sich nach Plinius (n. h. 34, 77) zu Rom im Tempel der Concordia befand und die Wöchnerin Leto ihre Kinder Apoll und Artemis tragend darstellte. Der Ausdruck der Bewegung und die Behandlung der Gewänder entspricht vollständig der Kunstweise der zweiten attischen Schule.

Schreiber Apollon Pythoktonos T. I 2 p. 69—71, p. 76—78, p. 88—90. Overbeck Kunstmythologie IV p. 372 n. 7; Atlas XXIII 18. Vgl. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II 3 p. 86—88. Die Torloniasche Replik ausser bei Schreiber a. a. O. I 1 jetzt auch in den Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 68.

Zweites Zimmer.

419 (5) **Sarkophag, Gallierschlacht.**

Gefunden 1830 in einem Grabmale in der Vigna Ammendola an der Via Appia, wo der Begräbnissplatz der

Volusier lag (vgl. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112 und unsere n. 155).

Die Reliefs geben die Schlacht in dem Momente wieder, in dem die Niederlage der Gallier eben entschieden ist. Ihr Führer, kenntlich durch die sein Haupt umgebende Binde, bricht in der Mitte des Handgemenges zusammen, indem er sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, sein Schwert in die Brust stösst. Da die höchst dramatische Composition einen entschieden malerischen Charakter zeigt und einzelne Figuren unter Verkürzungen dargestellt sind, welche sich mit dem Meissel nur in unvollkommener Weise zum Ausdruck bringen lassen, so scheint es, dass die Reliefs auch dieses Sarkophages wenigstens zum Theil durch ein malerisches Vorbild bestimmt sind. Es liegt nahe, dieses Vorbild in der pergamenischen Malerei anzunehmen; denn die Charakteristik der Barbaren verräth eine auffällige Verwandtschaft mit derjenigen der pergamenischen Gallierstatuen (vgl. n. 529, 878), und Pausanias (I 4, 6) berichtet ausdrücklich, dass sich zu Pergamon auch ein Gemälde befand, welches die Niederlage der Gallier darstellte. Jeden Falls deutet auf die hellenistische Zeit der in der Form einer phrygischen Mütze gebildete Helm des Kriegers, der auf der r. Seite der Darstellung mit dem Schwerte gegen einen vor ihm knieenden Gallier ausholt. Bei einem Römer würde ein derartiger Helm entschieden befremden, wogegen es bekannt ist, dass sich das Gefolge Alexanders des Grossen und der Diadochen häufig orientalischer Kleidungs- und Rüstungsstücke bediente. Für das Publicum der Kaiserzeit vergegenwärtigten die Reliefs natürlich eine Schlacht zwischen Galliern und Römern. Sie wiesen auf die Thätigkeit des in dem Sarkophage beigesetzten Römers hin, der danach eine militärische Laufbahn zurückgelegt und sich vielfach mit Barbaren herumgeschlagen hatte. Die Darstellung der Schlacht setzt sich auf den beiden Seitenflächen fort. Der Deckel zeigt gefangene Gallier mit ihren Frauen und Kindern.

Mon. dell' Inst. I 30, 31; Ann. 1831 p. 287—311. Revue archéologique vol. XII (1888) pl. XXII—XXIII; vol. XIII (1889) p. 331 (wo not. 4 die ganze Litteratur angeführt ist) —352. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 54.

420 (11) Grabstein des Titus Statilius Aper.

Er wurde 1542 unter Paul III. in einem Garten des Vatikans aufgestellt, unter Benedict XIV. in das kapitolinische Museum übertragen (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34). Ergänzt auf der Hauptseite an der Figur des Aper die Nase und die l. Hand mit der Rolle, an der des Knaben der Hals und der r. Unterschenkel abgesehen vom Fuss. Der Kopf des Knaben ist antik, aber nicht zugehörig. Ausserdem rühren ein grosses Stück an dem links vorspringenden Rande der Aedicula mit dem oberen Theile des Bindfadenknäules und der r. Seite der Schreibtafel wie ein kleineres Stück am r. Rande von moderner Hand her.

Wie die auf dem unteren Abschnitte des Sockels angebrachte Inschrift besagt, ist dieser Stein dem Aper und dessen Gattin Orcivia Anthis von den Eltern des Aper gestiftet. Wir erfahren aus derselben Inschrift, dass dieser Aper zu der Klasse von Architekten gehörte, welche sich damit beschäftigten, die Gebäude zu vermessen (mensor aedificiorum, architetto misuratore), Messungen, welche zu mancherlei Zwecken vorgenommen wurden und besonders häufig, um zu kontrolieren, ob die Bauunternehmer die ihnen durch den Kontrakt vorgeschriebenen Bedingungen gewissenhaft beobachtet hatten. Das Relief der Hauptseite stellt den jungen Aper dar, bekleidet mit Tunica und Toga. Der hinter ihm liegende todte Eber (aper) spielt auf seinen Namen an, eine Beziehung, welche die vier auf dem oberen Abschnitte des Sockels angebrachten Hexameter in nicht gerade geschmackvoller Weise auseinander setzen. Der neben dem Architekten stehende Koffer enthält offenbar die zur Ausübung seines Berufes nöthigen Instrumente; der darüber angelehnte Gegenstand scheint eine Pergamentrolle, die zur Aufnahme eines Planes bestimmt sein mag. Der rechts von Aper stehende geflügelte Knabe personifiziert vermuthlich den Tod (Thanatos). Wie die

vatikanische Statue n. 183 wird er in der gesenkten R. eine Fackel, in der L. einen Bogen gehalten haben. Die auf der Krönung des Cippus innerhalb einer Muschel angebrachte weibliche Büste zeigt die zur Zeit der flavischen Kaiser übliche Haartracht und ein sehr jugendliches Gesicht, das besser auf die Gattin als auf die Mutter des Aper passen würde.

Die Reliefs der beiden Seitenflächen stellen die für den Beruf des Aper bezeichnenden Instrumente dar. Auf der l. Seitenfläche sieht man einen römischen Fuss mit seinen Theilungen, eine Messtange, eine Schreibtafel und einen Knäul von Bindfäden, welcher vermuthlich zum Messen diente, auf der r. einen viereckigen Gegenstand, den man für eine Rechentafel erklärt hat, und einen anderen, der möglicher Weise ein mit Griffeln (stilus) gefülltes Etui sein könnte.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 209 n. 145). Foggini Mus. cap. IV 9 und pag. 28. Righetti I 123. Die ältere Litteratur im Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1975. Vgl. Bullettino della commissione arch. comunale XV (1887) p. 117.

Drittes Zimmer.

421 **Sarkophag, Scenen aus dem Leben des Achilleus.**

Gefunden vor 1594 in dem Monte del Grano, einem vor der Porta S. Giovanni nicht weit von der Porta Furba gelegenen Grabhügel. Der Sarkophag enthielt das unter dem Namen der Portlandvase bekannte, gegenwärtig im Britischen Museum befindliche Glasgefäss. Ergänzt auf der Hauptseite der Kopf des rechts von Achill seitwärts schreitenden Mädchens, die r. Hand des Odysseus und andere unbedeutende Stücke.

Der Deckel zeigt das in dem Sarkophage beigesetzte Ehepaar auf einem Pfühle gelagert. Die Haartracht der Frau und der Bartschnitt des Mannes deuten auf die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts n. Chr. Die mit Blätterwerk angefüllten, gürtelartigen Streifen und die Jagdscenen, welche auf der Matratze angebracht sind, hat man sich gestickt, etwa aus Goldfäden, zu denken. Die Lehnen enden unten in Thierköpfe (vgl. n. 549).

Auf der Vorderseite des Behälters: Achill auf Skyros. Nach einer den Dichtern des homerischen Epos noch unbekannten Überlieferung hatte Thetis ihren Sohn Achill, um seine Theilnahme am troischen Kriege zu verhindern, unter den Töchtern des Königs von Skyros, Lykomedes, versteckt, von denen eine, Deidameia, ein Liebesverhältniss mit dem Jüngling anknüpfte. Odysseus und Diomedes kamen nach Skyros, um den Peliden für den Krieg zu gewinnen. Nachdem sie in dem Palaste allerlei für Mädchen geeignete Geschenke, zugleich aber auch Waffen- und Rüstungsstücke niedergelegt hatten, liessen sie die Kriegstrompete blasen. Da warf Achill das ihn bedeckende Frauengewand ab, griff nach den Waffen und schloss sich den gegen Troia ziehenden Helden an. Die Reliefs zeigen Achill, wie er, noch vom Frauengewande umwallt und mit einem Frauenschuhe am l. Fusse, einen Schild und ein Schwert ergriffen hat und im Begriff ist fortzueilen, während Deidameia, beide Hände auf seine Schultern legend, den Jüngling zurückzuhalten sucht. Eine andere Tochter des Lykomedes tritt erstaunt zur Seite. Neben ihr steht Diomedes, der, sich den Helm zurecht rückend, nach Achill blickt. Die am Boden liegenden Gegenstände, ein Panzer, zwei umgestürzte Wollkörbe, eine Spule, ein Schwert und eine Beinschiene, scheinen die zwiefältigen von Odysseus und Diomedes mitgebrachten Gaben anzudeuten. Die Mitte der Seitengruppen nimmt beide Male ein thronender König ein, rechts Agamemnon, links Lykomedes. Vor beiden Königen steht ein junger Krieger, der ein Pferd am Zügel hält. Unmittelbar vor Agamemnon sieht man Odysseus, kenntlich durch den Pileus, wie er sich nach der in der Mitte Statt findenden Handlung umwendet. Seine r. Hand ist falsch ergänzt; sie wird vielmehr, mit der Fläche gegen Agamemnon gekehrt, Staunen oder Aufmerksamkeit ausgedrückt haben. Der ältliche, langbärtige Krieger, dessen behelmter Kopf zwischen Odysseus und Agamemnon sichtbar ist, scheint Nestor oder Phoinix. Am l. Ende der *Platte* schliesst ein Krieger, der ein sich bäumendes

Ross am Zügel hält, am r. Ende ein Krieger, der, sich vorbeugend, nach Achill hinblickt, die Darstellung ab. Die Reliefs lassen deutlich erkennen, dass es dem Bildhauer nicht so sehr darauf ankam die Handlung klar zu entwickeln und ihre Träger scharf zu charakterisieren als eine symmetrisch gegliederte Composition zu erzielen, wobei es ihm nicht gelungen ist die beiden einander gegenüber sitzenden Könige und die beiden vor ihnen befindlichen, Rosse haltenden Krieger in nähere Beziehung zu der mittleren Scene zu setzen.

Die l. Seitenfläche: Der Abschied des Achill von Lykomedes und Deidameia.

Die r. Seitenfläche: Achill im Begriff sich zu wappnen. Unter den ihn umgebenden Kriegern sieht man Odysseus, auffällig klein gebildet, unter lebhafter Bewegung einherschreiten. Wie es scheint, stellt dieses Relief die dem Kampfe gegen Hektor vorgehende Waffnung des Achill dar. Es würde demnach hinüberleiten zu der nur skizzierten Darstellung der Rückseite: Priamos fleht Achill an, ihm den Leichnam des Hektor zurückzugeben. Hinter Priamos steht Achills Streitwagen, von dem ein Diener ein Ross abzuschirren im Begriff ist, weiter l. der Wagen des Priamos, aus dem zwei Troer und ein Achäer die für die Lösung bestimmten Kostbarkeiten herausnehmen.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. XIV, XV 25—25 c, p. 35.

422 (3) **Relief, ein Archigallus.**

Gefunden 1736 zwischen Civita Lavinia (Lanuvium) und Genzano unweit der angeblichen Villa der Antonine, von den Sforza-Cesarini dem Museum geschenkt.

Nachdem 204 v. Chr. der Kultus der Kybele von Pessinus nach Rom verpflanzt worden war (vgl. n. 433), hielten die verschnittenen Priester dieser Göttin, die Galli, alljährlich einen Umzug durch die Stadt, bei dem sie für die grosse Mutter sammelten und unter Begleitung von Flöten und Handpauken allerlei heilige Lieder sangen. Das bunte Bild, das diese orientalisch gekleide-

ten und mit Amuleten wie mit Symbolen reichlich behangenen Gestalten dargeboten, wird auf das Anschaulichste durch unser Relief vergegenwärtigt, welches einen Oberpriester, einen Archigallus, darstellt. Zeigte nicht die Brust entschieden männliche Bildung, so würde man in der Figur nach dem Typus des Gesichtes, der Anordnung der Haare, den Ohrgeschmeiden und dem langärmeligen Chiton vielmehr eine Frau erkennen. Der den Kopf bedeckende Kranz ist mit drei Medaillons verziert, von denen das mittlere eine Büste des idäischen Zeus, die anderen beiden Büsten des von der Kybele geliebten Attis oder des Attis und Kombabos darzustellen scheinen. Auf der Brust sieht man eine kleine Aedicula wiederum mit einem Bilde des Attis. Die r. Hand hält das Symbol der Fruchtbarkeit, einen Granatapfel, und drei Zweige, wie es scheint, desselben Baumes, die l. eine Schale voll von verschiedenen Früchten, unter denen der der Kybele heilige Pinienzapfen deutlich erkennbar ist. Über die l. Schulter ist die Geisel gelegt, mit der sich die Galli selbst züchtigten oder gezüchtigt wurden. Der Stiel endet oben und unten in einen bärtigen Kopf; um die Schläge empfindlicher zu machen, sind über die Schnüre Knochenstücke gezogen. Im Felde Geräthe, welche in dem Kultus der Göttermutter eine hervorragende Rolle spielten: ein Paar Becken, eine Handpauke (Tympanon), eine krumme und eine gerade Flöte, eine Cista.

Winckelmann mon. ant. ined. II T. 8 p. 7 ff. Foggini Mus. cap. IV 16. Millin gal. myth. pl. 80, 15. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 141, 230. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 63, 817. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 801 Fig. 867.

423 (10) **Aedicula,** geweiht dem Aglibolos und Malachbelos.

Vormals auf dem Quirinal im Garten des Kardinals Ridolfo Pio von Carpi, später in der Villa Giustiniani (gegenwärtig Massimi) beim Lateran. Ergänzt an beiden Figuren der r. Vorderarm, an derjenigen des Mondgottes ausserdem beinahe das ganze Gesicht und zwei Stücke des Speeres, an der Figur des Sonnengottes die Nase, der Mund, ein grosser Theil der r. Wange.

Die beiden auf dem Sockel angebrachten Inschriften, von denen die eine in griechischer, die andere in palmyrenischer Sprache abgefasst ist, berichten, dass der Palmyrener Lucius Aurelius Heliodorus diese Aedicula und eine silberne Bildsäule im Jahre 547 der Aera der Seleukiden (= 235/6 n. Chr.) den Göttern seiner Vaterstadt, Aglibolos und Malachbelos, weihte. Das Relief stellt die beiden Götter dar, wie sie einander die R. reichen. Der Sonnengott Malachbelos tritt in orientalischer Tracht, der Mondgott Aglibolos in römischer Kriegsrüstung und mit über den Schultern hervorragender Mondsichel auf. Von dem Attribute, welches der erstere in der l. Hand hielt, ist der obere Theil abgebrochen. Doch dürfen wir nach der Analogie anderer Denkmäler darin die Harpe erkennen, durch welche die sengende Kraft der Sonne symbolisiert wurde. Die zwischen beiden angebrachte Cypresse ist vermuthlich als Symbol der Hauptgottheit von Syrien, Astarte, aufzufassen.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 190 n. 70). Foggini Mus. cap. IV 18. Mon. dell' Inst. IV T. 38, 6; Ann. 1847 p. 47 ff., wo die ganze ältere Litteratur zusammengestellt ist. Vgl. auch Corpus inscr. graec. III n. 6015.

In die Wände der Treppe sind eingemauert:

424 **Fragmente eines antiken Planes der Stadt Rom** (forma urbis Romae).

Sie wurden unter Pius IV. (1559—1566) hinter der Kirche Ss. Cosma e Damiano gefunden und gelangten zunächst in den Besitz des Kardinals Alessandro Farnese. Nachdem sie über hundert Jahre unbeachtet in den Kellern des Palazzo Farnese gelegen hatten, wurden sie 1673 von Bellori zum ersten Male publiziert, 1742 von Benedict XIV. erworben und in das von diesem Papste gegründete kapitolinische Museum gebracht. Da unterdess eine beträchtliche Zahl von Fragmenten verloren gegangen war, liess man diese nach Bellori's Zeichnungen copieren und die Copien zusammen mit den ächten Stücken einmauern. Die modernen Stücke sind, um sie von den antiken zu unterscheiden, durch einen beigefügten Stern bezeichnet. Weitere antike Fragmente des Planes wurden in den letzten Jahrzehnten zu wieder-

holten Malen (1867, 1882, 1885) auf dem Forum wie in der Nähe desselben gefunden. 188 kleine Splitter, die noch nicht aufgestellt sind, kamen 1888 hinter Palazzo Farnese beim Abreissen einer Mauer zu Tage, in die sie im 17. Jahrhundert verbaut worden waren.

Der Plan geht auf eine im Anfange der Kaiserzeit unternommene grosse Vermessung der Stadt zurück. Das Exemplar, dessen Fragmente uns beschäftigen, ist unter der Regierung des Septimius Severus und Caracalla, zwischen 203 und 211 n. Chr., ausgeführt. Es war angebracht an einer Aussenwand des Templum sacrae Urbis, einer Art von Katasterarchiv, welches von Vespasian erbaut und von Septimius Severus wieder hergestellt wurde. Reste dieses Baues sind noch jetzt in dem hinteren, rechteckigen Theile der Kirche Ss. Cosma e Damiano erhalten. Der Plan hatte eine Breite von ungefähr 20, eine Höhe von gegen 15 Metern. Da das Reduktionsverhältniss etwa 1 : 250 anzusetzen ist, umfasste er ein Areal von ungefähr 1875 Hektaren. Die Orientierung war nicht, wie bei modernen Karten und Plänen, so, dass der Norden, sondern der Südosten den obersten Platz einnahm. Die Darstellungsweise entspricht unserer jetzigen Grundrisszeichnung. Doch finden sich daneben, wie ähnlich auf mittelalterlichen Plänen, auch einige aufrissmässige Zeichen, am Häufigsten ⋀ zur Angabe von zweiläufigen Treppen und Ω, welches Bogenwölbungen von Thoren, Wasserleitungen und ähnlichen Bauten bezeichnet. Der Originalplan, welcher nicht nur den Lauf der Strassen angab sondern auch, wenigstens von den öffentlichen Gebäuden, detaillierte Innendarstellungen enthielt, muss eine verhältnissmässig hoch stehende Leistung altrömischer Vermessungskunst gewesen sein. Hingegen lässt die Genauigkeit des im Anfange des 3. Jahrhunderts ausgeführten Exemplares zu wünschen übrig, da die Steinmetzen ihre Vorlage nicht selten miss*verstanden* oder flüchtig copiert haben. Eine vollständige *Zusammensetzung* des Planes ist bei dem trümmerhaften *Zustande,* in dem er uns vorliegt, unmöglich. Die An-

ordnung im Museum folgt der vielfach willkürlichen, die Bellori den Fragmenten gegeben hat. Wir heben einige wichtige, meist durch Inschriften bezeichnete Stücke hervor.

Erster Treppenlauf links, Tafel I. Die Horrea Lolliana, wahrscheinlich am Tiber unterhalb des Aventin gelegen, einer jener grossen, regelmässig angelegten Bazare, deren es im kaiserlichen Rom mehrere gab.

Rechts gegenüber, Tf. XXVI. Fragmente gefunden 1867 unterhalb der Rückwand des Templum sacrae Urbis. Auf zwei in der obersten Reihe eingemauerten Stücken sieht man die in der Nähe der Titusthermen und der Kirche S. Lucia in Selci gelegene Porticus Liviae.

Links, Tf. II. Die Porticus Octaviae mit den Tempeln des Jupiter, der Juno und des Hercules Musarum. Der Eingangsbau der Porticus ist bei S. Angelo in Pescheria erhalten.

Tf. VI. Fragmente mit dem Trajansforum. Man sieht darauf den nördlichen Theil der Basilica Ulpia mit der nach dem Quirinal gelegenen, unter dem Namen der Bagni di Paolo bekannten Apsis. Die in der letzteren angebrachte Inschrift LIBERTATIS beweist, dass entweder diese Apsis oder die ganze Basilica der Göttin der Freiheit geweiht war. Die Basilica ist nach Belloris Vorgang falsch zusammengesetzt und als »Basilica Emilia« bezeichnet.

Treppenabsatz:

Tf. VII. Eine regelmässige Strassenanlage, vielleicht im Marsfelde. Drei neben einander gelegene Paläste zeigen den Grundriss des älteren im Besonderen aus Pompei bekannten Hauses, mit Vestibulum, Atrium, Tablinum u. s. w., während wir sonst auf dem Plane ausschliesslich der späteren grosstädtischen Miethskaserne (insula) begegnen.

Tf. VIII. Graecostasis und Rednerbühne auf dem *Forum. Ein* grosses inschriftloses Fragment vergegenwärtigt das Tiberufer; Treppen führen zum Wasser hinab

Zweiter Treppenlauf, links. Tf. IX. Fragment vom Forum mit dem Tempel der Concordia (oben rechts).

Tf. X. Die Septa Iulia. Sie bestanden aus einem trapezförmigen Hofe, der von einer kolossalen Pfeilerhalle umgeben war. Von der letzteren haben sich Reste unter dem Palazzo Doria und unter der Kirche S. Maria in Via lata am Corso erhalten. Der Hof diente ursprünglich zu Volksabstimmungen. Als jedoch in der Kaiserzeit die Comitien ihre Bedeutung verloren, richtete man auch dieses Gebäude zu einem grossen Bazar ein. Aus dieser Umwandlung erklärt sich die auffällige Erscheinung, dass die späteren Innenbauten mit der umgebenden Pfeilerhalle unter stumpfen Winkeln zusammenstossen.

Rechts Tf. XIX. Der Circus maximus. Die Buchstaben der Inschrift sind unter einander gesetzt, da sich der Circus genau in der Vertikalaxe des Planes befand. Am oberen Ende sieht man links das Septizonium, ein grossartiges Wasserwerk, das Septimius Severus an der Südostecke des Palatin aufführen liess und dessen Ruinen erst unter Sixtus V. abgetragen wurden.

Links Tf. XI. Das Mutatorium Caesaris — wie es scheint der kaiserliche Posthof; die area radicaria — eine platzartige Erweiterung der Via Appia, etwa unterhalb der Kirche S. Balbina; der Ludus magnus — die unweit des Colosseums gelegene kaiserliche Fechtschule mit einem grossen elliptischen Hofe in der Mitte.

Links Tf. XII. Ein Stück des Forums mit der Basilica Iulia und Aedes Castoris; ein Stück des Theatrum Marcelli mit der Bühnenwand.

Rechts Tf. XVI. Das ungefähr in der Mitte eingemauerte Stück, von dem jedoch nur die l. Hälfte antik ist, zeigt ein Fragment vom Theater des Pompeius. Man sieht darauf den Bogen, durch welchen man von der *Rückwand* der Bühne in die anstossende hundertsäulige *Halle* (*hekatostylon*) gelangte, und einen Theil dieser *Halle*.

Rechts Tf. XV. Eine beinah vollständig mode

Platte mit dem Theater des Pompeius. Der Vergleich mit dem daneben eingemauerten antiken Fragmente (auf Tf. XVI) beweist die Ungenauigkeit, mit welcher der Zeichner des 17. Jahrhunderts das Stück, als es noch vollständiger war, wiedergegeben hat.

Links Tf. XIV. Grosses inschriftloses Stück mit einem Theile der Titusthermen.

Forma urbis Romae regionum XIIII ed. H. Jordan (Berolini 1874), wo p. 4 ff. die ältere Litteratur zusammengestellt und kritisch besprochen ist. Vgl. Arch. Zeitung XXXIII (1875) p. 52. Bull. della commissione archeologica comunale 1886 p. 270. Römische Mittheilungen VI (1889) p. 79, p. 228.

Auf dem Treppenabsatze rechts:

425 **Statue der Libera.**

Gefunden bei Civita Lavinia (Lanuvium). Ergänzt die Nase, beide Vorderarme und Splitter an der Gewandung.

Die geläufige Erklärung für Juno Sospita (Sispita) gründet sich darauf, dass die Statue in Lanuvium gefunden ist, wo jene Göttin einer besonderen Verehrung genoss, wie auf die in die Plinthe eingemeisselte Inschrift IVNO LANVMVINA. Doch ist diese Inschrift deutlich als eine moderne Fälschung erkennbar und es leuchtet ein, dass zu Lanuvium neben Juno auch andere Göttinnen verehrt werden konnten. Die Statue unterscheidet sich wesentlich von den sicher beglaubigten Darstellungen der Juno Sospita (vgl. n. 307). Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass das über die Brust gehängte Fell nicht das für jene Juno bezeichnende Ziegenfell, sondern das Fell eines dem Katzengeschlechte angehörigen Thieres, eines Panthers oder eines Luchses, ist. Nach diesem auf den bakchischen Kreis deutenden Attribute scheint es vielmehr, dass die Statue Libera, das weibliche Gegenstück des italischen Weingottes Liber, darstellt (vgl. n. 364). Der untersetzte Körper, der feste Stand und die Anordnung des in breiten parallelen Falten herabreichenden Gewandes lassen darauf schliessen

dass der Künstler dabei einen Typus aus der griechischen Blüthezeit zu Grunde legte.

Bottari III 5. Montagnani I 11. Clarac III pl. 418 n. 732. Vgl. Gerhard Prodromus p. 185 Anm. 18. Overbeck Kunstmythologie III p. 163. Über die Inschrift: Corp. inscr. lat. VI 5 n. 3448*.

Galerie.

426 (5) **Statue, Eros die Sehne in den Bogen einspannend.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli. Ergänzt die Nasenspitze, die Flügel abgesehen von den Ansätzen, die Arme ausser den Schulterstücken, der Bogen, der r. Fuss, der l. Unterschenkel, der Stamm mit dem Köcher, die äusseren Theile der Plinthe.

Das ursprüngliche Motiv ergiebt sich aus zwei Gemmenbildern (Fig. 15), wie aus besser erhaltenen statuari-

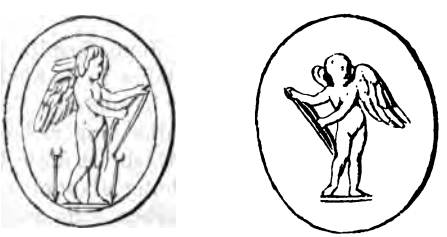

Fig. 15.

schen Wiederholungen. Eros hält mit der L. das Bogenhorn fest in der Mitte angefasst und drückt mit dem Ballen der R. das obere Ende desselben herab, während die Finger bemüht sind die Sehne in die an diesem Ende angebrachte Kerbe einzufügen. Das untere Bogenende hat man sich nach Massgabe einer zu Venedig befindlichen Replik an das r. Bein unterhalb des Kniees angestemmt zu denken. Der Blick ist spähend in die Ferne gerichtet, offenbar nach dem Gegenstande, den sich Eros *zum Ziel* auserkoren hat.

Da an drei statuarischen Wiederholungen dieses

Typus neben der Figur ein Stamm angebracht ist, über welchen ein Löwenfell herabhängt und an dem eine Keule lehnt, so hat man vermuthet, Eros sei nicht mit seinem eigenen Bogen sondern mit demjenigen des Herakles beschäftigt, den er ihm nebst Keule und Löwenfell geraubt habe. Wenn jedoch die antike Kunst Eros in eine derartige Beziehung zu Herakles bringt, hebt sie stets den Gegensatz zwischen dem zarten Liebesgott und dem gewaltigen Helden nachdrücklich hervor. Der Bogen würde daher, falls er derjenige des Herakles wäre, im Vergleich mit dem Knabenkörper unverhältnissmässig grosse Dimensionen aufweisen und der ihn handhabende Eros die höchste Kraftanstrengung bekunden. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr steht der Bogen, dessen Höhe etwa drei Fünfteln der Körperlänge entspricht, zu der Statur des Eros in einem durchaus normalen Verhältniss und erscheint der Kraftaufwand keineswegs bedeutender als der, mit welchem wir auf anderen Denkmälern Heroen und Sterbliche die Sehne in den Bogen einspannen sehen. Ja Eros ist nicht einmal ausschliesslich durch die Beschäftigung mit dem Bogen in Anspruch genommen, sondern richtet dabei bereits seinen Blick auf das Ziel, für welches er sich schussfertig macht. Ausserdem hat man zu bedenken, dass derartige Figuren, deren Extremitäten weit vom Körper abstehen, ein Bronzeoriginal voraussetzen lassen. Bei einem solchen war aber der Stamm, der bei der Übertragung in Marmor, um dem l. Beine einen festen Halt zu geben, beigefügt werden musste, vollständig überflüssig und wir dürfen um so sicherer annehmen, dass er an dem Originale fehlte, als er den Eindruck der Bewegung auf das Empfindlichste beeinträchtigt. Demnach sind der Stamm und die an ihm angebrachten Attribute Zuthaten der Marmorarbeiter und als solche für die Erklärung der Figur von bedingtem Werthe. Auch nöthigen diese Attribute nicht einmal zu dem Schlusse, dass die Copisten, von denen sie beigefügt wurden, angenommen hätten, der von ihnen wiedergegebene *Eros* sei mit dem Bogen des Herakles beschäf-

tigt. Da vielmehr solche an Stützen angebrachte Gegenstände öfters zu der Handlung, in der die Figur dargestellt ist, nur in ganz loser Beziehung stehen, so scheint es recht wohl denkbar, dass das Löwenfell und die Keule beigefügt sind nicht um die Handlung schärfer zu präcisieren, sondern um unabhängig von ihr auf die Macht des Eros hinzuweisen, der selbst der Gewaltigste unter den Heroen nicht zu widerstehen vermag.

Die Statue erinnert in der Stellung, in den Proportionen wie in der naturwahren Charakteristik der Haut auffällig an die Kunstweise des Lysippos (vgl. n. 31). Mag auch dieser Umstand nicht ausreichen, um die Statue für eine Copie nach dem thespischen Eros jenes Meisters zu erklären, so dürfen wir doch immerhin annehmen, dass ihr Original auf Grundlage der von Lysippos eingeschlagenen Richtung erfunden ist und für dasselbe die Epoche Alexanders des Grossen als obere Zeitgrenze ansetzen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 51, 631. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 497 Fig. 539. Vgl. Friederichs Amor mit dem Bogen des Herakles, Berlin 1867. Schwabe observationum archaeologicarum particula I (Dorpati 1868) p. 1—7. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1582.

427 (6) **Kopf des Marsyas.**

Ergänzt die Büste.

Der Kopf stimmt hinsichtlich der Formen mit demjenigen des hängenden Marsyas (n. 571, 839) überein, zeigt aber den Ausdruck schmerzlicher Bestürzung. Dieser Ausdruck scheint vollständig angemessen unter der Voraussetzung, dass der Kopf von einer Statue herrührt, welche Marsyas darstellte, wie er bei dem Wettkampfe mit Apoll seiner Niederlage gewahr wird, eine Scene, die in besonders deutlicher Weise auf einem im Louvre befindlichen Sarkophage wiedergegeben ist. Eine aus den Caracallathermen stammende, besser ausgeführte Wiederholung dieses Kopfes befindet sich im Berliner Museum.

Righetti II 263. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 164 n. 14. *Arch. Zeitung* XXIV (1866) p. 167. Der Sarkophag: Overbeck

Kunstmythologie IV p. 455 n. 1; Atlas XXV 7. Das Berliner Exemplar: Verzeichniss der ant. Skulpturen des Berl. Museums n. 206.

428 (8) Statue einer trunkenen Alten.

Gefunden an der Via Nomentana, anfänglich im Palazzo Verospi, später im Pal. Ottoboni (Fiano). Ergänzt der Kopf, die untere Hälfte des r. Vorderarmes nebst der Hand, der Hals der Amphora, die Füsse nebst dem benachbarten, vom Gewande bedeckten Stücke des l. Unterschenkels.

Die Alte sitzt auf der Erde und umfasst eine von einer Epheuguirlande umgebene Amphora, die man sich mit Wein gefüllt zu denken hat. Das inbrünstige Entzücken, welches sie hierbei empfindet, kommt in der Bewegung ihres Körpers vortrefflich zum Ausdruck. Ebenso ist die Charakteristik des welken Fleisches von einer staunenswerthen Naturwahrheit. Offenbar geht die Statue auf ein Original aus hellenistischer Zeit zurück. Das Epigramm dieser Zeit hat öfters trunksüchtige alte Frauen zum Gegenstand seiner Pointen gemacht. Wir kennen als das älteste Beispiel dieser Gattung ein Epigramm des Tarentiners Leonidas, eines Zeitgenossen des Pyrrhos, welches sich auf das Grabmal einer trunkenen Alten Namens Maronis bezieht. Wenn demnach Plinius (n. h. 36, 33) eine Marmorstatue des Myron erwähnt, die sich zu Smyrna befunden und eine trunkene Alte dargestellt habe, so hat man an dieser Stelle entweder statt Myronis einfach Maronis zu verbessern oder anzunehmen, dass Plinius bei flüchtigem Excerpieren statt des Frauennamens Maronis im Nominativ den Genetiv Myronis las und darauf hin dem Myron die Statue einer trunkenen Alten zuerkannte. Für welche der beiden Annahmen man sich auch entscheiden mag, jeden Falls liegt die Vermuthung nahe, dass jene Marmorstatue das Original der kapitolinischen und einer Wiederholung des gleichen Typus war, welche sich gegenwärtig in München befindet.

De Rossi raccolta di statue T. 103. Bottari III 37. Montagnani I 58. Righetti I 54. Clarac IV pl. 701 n. 1659. Vgl. Visconti *Museo Pio-Cl.* VII p. 124. Brunn Geschichte der griechischen

Künstler I p. 144 n. 19. Arch. Zeit. XX (1862) p. 333—335, XXVI (1868) p. 78. Rheinisches Museum XXII (1867) p. 21 ff. Die Münchener Replik: Abhandl. d. bayer. Akademie der Wiss. X 2 (1865) T. III p. 398.

429 (10) **Achteckiges Aschengefäss,** von dem Freigelassenen Decimus Lucilius Soter seinem Patrone Lucius Lucilius Felix gestiftet.

Gefunden nach Ligorio an der Via Appia, zunächst im Pal. Cesi, schliesslich beim Kardinal Albani.

Die zierlich gearbeiteten Reliefs vergegenwärtigen das Treiben, welchem sich Eroten nach einem festlichen Mahle hingeben. Acht bärtige Masken, von denen Weinreben- und Lorbeerzweige ausgehen, bilden oben eine Art von Fries. Drei der Eroten spielen musikalische Instrumente. Ein vierter schreitet vorwärts, in der L. eine Laterne haltend; sein Kopf und sein Hals sind noch von den dicken Kränzen umgeben, welche er während des Mahles trug. Ein fünfter langt an einer kolossalen Fackel hinauf, um seine kleine daran anzubrennen. Zwei andere, von denen der eine in der R. eine gesenkte Fackel hält, tanzen auf einander zu, die Hände in typischer Weise erhebend. Beinah alle diese Figuren geben Motive bekannter Statuen wieder. Gleich ähnlichen häufig auf Sarkophagen wiederkehrenden Darstellungen symbolisiert auch die an dieser Aschenurne angebrachte das selige Fortleben der Verstorbenen im Jenseits.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 204 n. 111). Foggini Mus. cap. IV 57. Righetti I 160. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 147 n. 27. Arch. Zeitung XXIII (1865) p. 61 ff. Die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 3 n. 21577. Über die verwandten Sarkophage: Ann. dell' Inst. 1860 p. 207 ff.

430 (12) **Satyrknabe die Flöte blasend.**

Gefunden 1749 auf dem Aventin in der Vigna der Padri dei Ss. Cosma e Damiano (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIV n. 94). Ergänzt der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand mit der Flöte, Splitter an der *Nebris*, die Hörner und das l. Ohr des Rindes, die Ränder der Plinthe.

Die Statue geht auf dasselbe Original zurück wie n. 19, wo über den Typus das Nöthige bemerkt ist. Doch hat der Copist durch Beifügung eines vor dem Stamme liegenden Rindes das idyllische Element auch in dem Beiwerke hervorgehoben.

Montagnani I 54. Righetti I 132. Clarac IV pl. 710 B n. 1670 C.

431 (20) Gequälte Psyche.

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli, seit 1753 im Museum. Ergänzt der l. Augenknochen, die Nasenspitze, die Unterlippe, die r. Hand, der l. Vorderarm, die Plinthe.

Psyche duckt sich in heftiger Bewegung und blickt, den Kopf nach rückwärts beugend, mit dem Ausdruck schmerzlichen Flehens zu dem sie peinigenden Eros empor. Der letztere war nicht dargestellt, sondern muss vom Betrachter hinzugedacht werden; denn es lässt sich keine zweite Figur mit derjenigen der Psyche zu einer befriedigenden Gruppe vereinigen. Das Motiv der Statue scheint für eine Niobide erfunden und erst später zur Darstellung der gepeinigten Psyche verwendet.

Montagnani I 38. Righetti I 69. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 37. Clarac IV pl. 654 n. 1500 A. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1427 Fig. 1577. Vgl. O. Jahn archäol. Beiträge p. 178—179. Stark Niobe p. 299—305. Stephani Compte-rendu pour 1877 p. 211—212.

432 (21) Apollokopf.

Ergänzt Stücke an den Augenknochen, die Nase, der Hals und die Büste.

Dieser Kopf giebt offenbar einen der spätesten Typen wieder, welche die griechische Kunst von Apoll gestaltete. Die Formen des Gesichtes zeigen eine auffällige Weichheit und Zartheit. Die von allen Seiten emporgestrichenen und auf dem Scheitel in einen dicken Schopf zusammengefassten Locken erinnern an eine Haartracht, welche von der antiken Kunst häufig jungen Mädchen gegeben wird. Vgl. n. 327.

Righetti II 258. Vgl. Bull. dell' Inst. 1866 p. 100. Overbeck Kunstmythologie IV p. 150 n. 7.

Unter Museumsnummer 25:

433 **Basis, der Mater Magna geweiht.**

Gefunden unter Clemens XI. am Ufer des Tiber unterhalb des Aventin (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXVII n. 24), zunächst im Vatican aufgestellt (Jahrb. d. arch. Inst. V 1890 p. 54), unter Clemens XIII. in das capitolinische Museum versetzt.

Die Basis trug nach der Inschrift einen Gegenstand, den eine gewisse Claudia Syntyche der Mater Magna und der navi salviae geweiht hatte. Die Wiederholung von salviae rührt offenbar nur von einem Versehen des Steinmetzen her. Die Erklärer schwanken, ob navi salviae in zwei Worte zu zertheilen oder als ein Wort zu lesen sei. In dem ersteren Falle wäre Salvia der Name des Schiffes, auf welchem 204 v. Chr. der Meteorstein, der im Tempel der Göttermutter zu Pessinus den Mittelpunkt des Kultus bildete, nach Rom übergeführt wurde. In dem letzteren Falle würde Navisalvia ein Name der Vestalin Claudia Quinta sein, welche jenes Schiff, als es an der Tibermündung auf den Sand gelaufen war, flott machte und an ihrem Gürtel stromaufwärts führte. Man hätte dann anzunehmen, dass sie unter jenem Namen neben der Göttermutter als Schutzpatronin der Tiberschiffahrt verehrt wurde. Jeden Falls zeigt das Relief der Vorderseite Claudia Quinta, wie sie das Schiff vorwärts zieht. Um die Handlung deutlicher zu machen, ist auf dem Verdecke statt des Meteorsteines ein Bild der Göttermutter dargestellt. Auf den Seitenflächen der Basis sieht man die für den Kultus der letzteren bezeichnenden Geräthe angebracht: ein Pedum, ein Paar Becken, eine krumme und eine gerade Flöte, eine phrygische Mütze.

Foggini Mus. cap. IV p. 67. Righetti II 312. Millin gal. myth. pl. 4, 10. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 57, 231. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 63, 816. Baumeister Denkm. d. kl. *Altert. II p.* 800 Fig. 864. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 149 *n. 29. Ann.* dell' Inst. 1867 p. 300. Über die Inschrift: Corpus

insor. lat. VI 1 n. 492 und Preller-Jordan römische Mythologie II p. 58 Anm. 1.

434 (27) **Büste der Julia Domna** († 217 n. Chr.), Gattin des Septimius Severus.

Ergänzt das vordere Stück der Nase.

Der verhältnissmässig jugendliche Charakter des Kopfes lässt darauf schliessen, dass diese Büste zu den frühesten Porträts der Julia Domna gehört. Sie scheint gearbeitet, bald nachdem ihr Gemahl zum Kaiser ausgerufen worden war (193 n. Chr.).

435 (29) **Statue der Pallas.**

Angeblich bei Velletri gefunden. Ergänzt die Spitze des Helmvisiers wie der Nase, der r. Arm nebst dem Ärmel und dem Speere, die l. Hand, ein grosses Stück in der Umgebung des r. Knies, die Ränder der Plinthe.

Sie geht auf das gleiche Original zurück wie die vatikanische Statue n. 51, zeigt jedoch eine kleinlichere Ausführung als diese.

Nibby Museo Chiaramonti II 5. Righetti II 365. Braun Vorschule T. 62. Vgl. Arch. Zeitung XXXIV (1876) p. 121.

Vor dem Fenster:

436 **Brunnenmündung, Götterzug.**

Das Denkmal befand sich früher in einer den Medici gehörigen Villa vor Porta del Popolo. Der Grossherzog Cosimo III. schenkte es dem Kardinal Albani, aus dessen Besitze es 1728 in die kapitolinische Sammlung überging (Justi Winckelmann II 1 p. 303). Ergänzt die Köpfe der Aphrodite und der Hestia, ausserdem mancherlei unbedeutende Stücke.

Zuverlässige Gewährsmänner, welche dieses Denkmal sahen, bevor es in das Museum gebracht wurde, berichten, dass der Marmor ausgehöhlt war und an den inneren Rändern der Höhlung Seilspuren zeigte. Wir haben demnach darin die Einfassung eines Ziehbrunnens zu erkennen. Die Oeffnung wurde später geschlossen, um die Brunnenmündung als Basis für den gegenwärtig darauf aufgestellten Krater zu verwenden. Die Reliefs

stellen zwei Götterzüge der, die, in entgegengesetzter Richtung vorschreitend, einander begegnen. Der eine Zug wird eröffnet von Zeus, der in der L. das Szepter, in der R. den Donnerkeil hält. Dem Göttervater folgen Hera, Pallas, Herakles, Apoll die Lyra spielend, Artemis den Bogen in der L., Ares, Aphrodite in jeder Hand eine Blume haltend. Wie sich aus alten Zeichnungen des Denkmals ergiebt, war der gegenwärtig ergänzte Kopf der Liebesgöttin nicht vorwärts sondern rückwärts gewandt und hiermit die diese Reihe abschliessende Figur in Beziehung zu dem anderen Götterzuge gesetzt. An der Spitze des letzteren Zuges schreitet Hephaistos, mit beiden Händen einen Schmiedehammer anfassend, hinter ihm Poseidon mit Dreizack und Delphin, Hermes mit Caduceus und Widder, zuletzt Hestia. Man hat die Darstellung auf die Rückführung des Hephaistos wie auf die Einführung des Herakles in den Olymp und auf die Geburt der Pallas zu deuten versucht. Doch gehen alle diese Erklärungen von der bedenklichen Voraussetzung aus, dass der Bildhauer mancherlei Motive der ihm vorliegenden Originalcomposition missverstanden habe. Hiernach scheint es zweifelhaft, ob die Reliefs in der That eine bestimmte mythologische Scene wiedergeben sollen.

Der Bildhauer hat die archaische Kunstweise nicht nur in der Formengebung nachgeahmt, sondern auch die einzelnen Götter mit Zügen ausgestattet, die für ihre Auffassung in der vorklassischen Zeit bezeichnend waren. Doch ist er hierbei nicht ganz consequent zu Werke gegangen und hat er Beispiels halber Hermes nicht bärtig, wie es in der archaischen Kunst üblich war, sondern jugendlich dargestellt.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 202 n. 102). Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 18, 197. Gerhard gesammelte akademische Abhandlungen I T. XVI 1 p. 198, wo p. 351, wie bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 424, weitere Litteratur angeführt ist. Vgl. Overbeck *Kunstmythologie* II p. 22 n. 4, p. 33, III p. 27 n. 3, p. 230 n. 1, *IV p. 70 F.*; Atlas I 4, IX 27, XII 12, XX 19. Roscher Lexikon

der griech. und röm. Mythologie I p. 2239—2240. Hauser die neuattischen Reliefs p. 60 n. 86.

Auf dieser Brunnenmündung steht:

437 **Marmorner Krater.**

Gefunden zwischen dem Grabmale der Caecilia Metella und der Nunziatella (Bottari bei Fea miscellanea I p. CCXLIV n. 85). Ergänzt der Fuss und unbedeutende Stücke am Behälter.

Der Behälter dieses sehr fein ausgeführten Gefässes ist mit schönen Arabesken geschmückt; die Henkel wachsen aus Seilenmasken heraus.

Foggini Mus. cap. IV 21. Righetti I 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 150 n. 30.

438 (36) **Kopf des Hadrian aus orientalischem Alabaster.**

Nur das Gesicht ist antik. Die aus zwei verschiedenen Alabastergattungen gearbeitete Büste scheint nicht zu dem Kopfe zu gehören.

Da der durchsichtige und glänzende Alabaster dem Auge keine festen Formen darbietet, macht dieser Kopf einen höchst stilwidrigen Eindruck und liefert einen schlagenden Beleg, was für Unheil die Verwendung kostbaren Materials, ohne Rücksicht auf seine plastischen Eigenschaften, in der späteren antiken Kunst anrichtete.

Beschreibung Roms III 1 p. 173 n. 68.

439 (42) **Statue einer Römerin.**

Entdeckt 1817 in der Vigna Moroni an der Via Appia. Sie scheint zu einem Grabe gehört zu haben, da überliefert ist, dass darunter eine Urne gefunden worden sei. Ergänzt die Nase.

Die Matrone sitzt da, mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, das Kinn auf die r. Hand stützend. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Haltung lassen deutlich erkennen, dass sie in trauriges Nachdenken versenkt ist. Die übertriebene Tiefe, bis zu welcher die Falten eingeschnitten sind, scheint dadurch veranlasst, dass die

Statue nicht für volles Licht sondern für das Halbdunkel einer Grabcella berechnet war, bei welchem der Faltenwurf, sollte er zu deutlichem Verständniss kommen, in nachdrücklichster Weise hervorgehoben werden musste. Sie gehört nach der Haartracht und dem kräftigen Charakter der Ausführung dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit an.

Righetti I 81. Montagnani II 114. Clarac V pl. 897 n. 2285 A.

Unter Museumsnummer 46:

440 **Sarkophag, Pflege des Dionysosknaben.**

Er befand sich bis 1746 zu Nepi im Souterrain der Kirche S. Biagio.

Die Reliefs sind aus drei sehr anmuthigen, auf treffliche Originale zurückgehenden Compositionen zusammengearbeitet. Rechts sehen wir Nymphen beschäftigt den kleinen Dionysos zu baden; eine schlägt dazu die Becken; eine andere kniet am Boden und hält mit beiden Händen eine Schale voll von Früchten, welche der Kleine, wie es scheint, nach dem Bade verzehren soll. Links ist mit vielem Humor die Toilette des Dionysosknaben dargestellt. Der letztere steht mit komischer Gravität auf einem Steinblocke und hat bereits die Brust mit der Nebris, den l. Fuss mit einem Stiefelchen bekleidet. Ein Satyr zieht ihm das r. Stiefelchen an, während Seilen seinem jungen Herrn hilft, den gewaltigen Weinstock, den dieser mit dem l. Händchen umfasst hält, auf den Boden zu stützen. Die Handlung der hinter dem Satyr befindlichen Bakchantin lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da der r. Vorderarm dieser Figur ergänzt ist. Doch spricht die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass sie sich anschickt, den ihr entgegenragenden Ast des von Dionysos gehaltenen Weinstocks mit einer Binde zu schmücken. Zwischen diesen beiden Darstellungen hat der Bildhauer in unvermittelter Weise eine *Scene aus dem* Schlauchtanze (Askoliasmos) angebracht. *Es galt bei diesem* Tanze auf einem mit Wein gefüllten

Schlauche Sprünge auszuführen, ohne davon abzugleiten. Wer abrutschte, wurde gezüchtigt. Das Relief zeigt Seilen, wie er einem Satyr, der von dem neben ihm liegenden Schlauche abgeglitten ist, mit einem Riemen den Rücken bearbeitet.

Foggini Mus. cap. IV 60. Righetti I 161. Vgl. Gerhard Prodromus p. 217 Anm. 32. Braun Ruinen und Museen p. 155 n. 32. Über den Askoliasmos: Arch. Zeitung V (1847) p. 129 ff.

441 (48) **Niobide.**

Antik sind nur der Leib, der r. Oberarm, die obere Hälfte des l. Oberarmes, der l. Oberschenkel und ein Stück des r. Oberschenkels.

Die Ergänzung ist im Wesentlichen durch das besser erhaltene Florentiner Exemplar gesichert: der Jüngling ist auf das l. Knie gesunken und blickt, indem er die L. auf einen Felsblock stemmt, mit schmerzvollem Ausdruck nach der Gegend empor, aus welcher ihn das tödtliche Geschoss erreicht hat.

Bottari Mus. cap. III 42. Montagnani II 65. Righetti I 76. Clarac IV pl. 588 n. 1273. Vgl. Stark Niobe p. 250 ff.

442 (49) **Kolossaler Frauenkopf.**

Ergänzt der grösste Theil des Halses und die Büste.

Dieser grossartige Kopf entspricht in seiner ganzen Formengebung wie in dem pathetisch bewegten Ausdruck der Kunstweise der zweiten attischen Schule und zeigt eine besonders nahe Verwandtschaft mit Typen des Skopas (vgl. n. 122, 414, 598[a]). Seine Ausführung ist so frisch und lebendig, dass nichts dagegen spricht ihn für eine Originalarbeit zu erklären. Eine bestimmte Benennung vorzuschlagen scheint bedenklich, da man sich bei dem gegenwärtigen tiefen Standorte kaum einen deutlichen Begriff davon machen kann, wie der Kopf aus der ansehnlichen Höhe wirkte, für die ihn der Bildhauer berechnet hatte. Die Augen waren aus Edelsteinen oder Glasfluss gearbeitet, ein Ausdrucksmittel, welches in der Marmorsculptur nur bei mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Werken zur Anwendung kam.

Römische Mittheilungen IV (1889) p. 218.

443 (50) **Rumpf eines Diskobolos.**

Der Rumpf rührt von einer Wiederholung des myronischen Diskobolen her. Er zeigt namentlich am Rücken und an der r. Seite eine vortreffliche Ausführung, welche den Stil des Myron gewiss treuer wiedergiebt als die des vatikanischen Exemplares (n. 332). Das Fragment gehörte früher dem während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätigen französischen Bildhauer Etienne Monnot, der dasselbe in abgeschmackter Weise zu einem stürzenden Krieger ergänzte.

Bottari III 69. Montagnani III 103. Righetti I 67. Clarac V pl. 858 A n. 2212. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Geschichte d. Kunst IX 2 § 37 Anm. 156.

444 (53) **Büste der Lucilla.**

Ergänzt die Nasenspitze und das Piedestal.

Die geläufige Deutung dieser vortrefflich gearbeiteten Büste auf Julia Domna, Gemahlin des Septimius Severus, ist unbegründet. Vielmehr entspricht das Profil wie die Anordnung des Haares genau den Münzporträts der Lucilla († 183 n. Chr.), Schwester des Commodus und Gattin des Lucius Verus.

445 (61) **Statue des Seilen.**

Vormals im Vatikan, in den Appartamenti Borgia. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme mit ihren Attributen und andere unbedeutende Stücke.

Die Statue ist die beste Wiederholung dieses Seilentypus, welche sich erhalten hat. Der Ausdruck der Säufermelancholie im Gesichte wie die Fettbildung des Körpers sind gleich vortrefflich wiedergegeben. Wenn der Ergänzer die R. mit einem Kruge, die L. mit einer *Schale* ausgestattet hat, so lässt sich hiergegen kaum *etwas einwenden*. Der alte Herr fängt eben an zu zechen *und hat noch* nicht das genügende Quantum zu sich genommen, dessen ein Trinker von Profession bedarf, *damit die* melancholische Stimmung, die ihn beherrscht

solange er nüchtern ist, dem Gefühle der Befriedigung weiche.

Gerhard antike Bildwerke T. 105, 4 (vgl. Prodromus p. 349). Pistolesi il Vaticano descritto III 25. Nibby Museo Chiaramonti II 11. Righetti II 366. Clarac IV pl. 729 n. 1756. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 157 n. 33.

Zimmer der Tauben.

446 (13) **Prometheussarkophag.**

Vormals in Villa Pamfili.

Dieser Sarkophag, der nach dem Stile seines Reliefs tief in das 3. Jahrhundert n. Chr. herabreicht, zeigt in der Mitte die Erschaffung des Menschen. Prometheus, neben sich den mit Thon gefüllten Korb, stützt auf seine Kniee ein soeben fertig geknetetes Menschenbild. Pallas belebt das letztere, indem sie ihm den Schmetterling, das Symbol der Seele (Psyche), auf den Kopf setzt. Zwischen dem Titanen und der Göttin steht eine zweite fertige Menschenfigur. Darüber sieht man Klotho, den Lebensfaden spinnend, und Lachesis, wie sie auf einem Himmelsglobus das Horoskop des Neugeschaffenen stellt. Hinter Prometheus ist unten die Personification der Erde, Gaia, gelagert, in den Händen ein Füllhorn, welches von zwei Knaben gestützt wird (vgl. n. 5), oben Okeanos, kenntlich durch das Ruder, das er in der R. hält, und durch den sich neben ihm emporbäumenden Seedrachen. Vor Okeanos lenkt Helios sein Viergespann zu dem Himmel empor, während unter den Pferden ein Windgott in eine Muscheltrompete bläst. Also findet die Erschaffung des Menschen bei Sonnenaufgang Statt. Der Tod wird durch die rechts von der Mittelgruppe angebrachte Darstellung vergegenwärtigt. Am Boden liegt eine jugendliche Leiche, über welcher die vom Körper getrennte Seele in Gestalt eines Schmetterlings schwebt und auf deren Brust der trauernde Thanatos (vgl. n. 183) eine umgedrehte Fackel stützt. Neben der Leiche sitzt eine Moire (Parze) im Begriff die Schicksalsrolle auseinander zu wickeln. Hinter ihr führt Hermes die Psyche des Ver-

storbenen, die hier als ein geflügeltes Mädchen gebildet ist, zur Unterwelt. Wie die Erschaffung des Menschen bei Sonnenaufgang Statt findet, ist sein Tod zur Nacht in Beziehung gesetzt; denn oberhalb der Leiche sehen wir die Mondgöttin Selene auf ihrem Zweigespann und hinter dem Todesgotte eine verhüllte Frauengestalt, die mit Wahrscheinlichkeit auf die Personification der Nacht, Nyx, gedeutet wird. Zwischen den Beinen des Hermes erscheint wiederum Gaia gelagert. Neben den Füssen der auf der anderen Seite dargestellten Gaia ist die bekannte Gruppe des sich mit der Psyche umarmenden Eros (vgl. n. 452) beigefügt. Sie wäre besser am Platze zwischen der auf die Erschaffung und der auf den Tod des Menschen bezüglichen Scene, da sie hier in logischer Reihenfolge auf die das Leben beseligende Kraft der Liebe hinweisen würde. An diese Gruppe schliesst sich links eine Darstellung des Hephaistos und dreier Kyklopen an, welche vor einer Felsenhöhle schmieden, eine Darstellung, welche offenbar auf den Feuerraub des Prometheus deutet. Daneben sieht man unter einem Baume einen nackten Mann und eine nackte Frau, die noch nicht mit Sicherheit erklärt worden sind, bei denen man an Deukalion und Pyrrha wie an Adam und Eva gedacht hat. Der Darstellung der Schmiede entspricht auf der entgegengesetzten Seite eine Scene, welche die Strafe des Prometheus und seine Befreiung vergegenwärtigt. Der an den Felsen angeschmiedete Titane wird von dem Adler zerfleischt. Aber bereits tritt Herakles heran mit gespanntem Bogen, um den Vogel zu erlegen. Auf einer hinter dem Helden befindlichen Anhöhe sitzt der greise Berggott des Kaukasus. Wie in den Gruppen, welche zu dem von Prometheus geschaffenen Menschen in Beziehung stehen, Geburt und Tod, Tag und Nacht, einander gegenüber gestellt sind, so *entsprechen* einander in den Darstellungen, die sich auf *beiden Seiten* an diese Gruppen anschliessen, die Schuld *des Prometheus*, d. i. der durch die Schmiede angedeutete *Feuerraub*, und die Befreiung des Titanen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 72, 405; II 65, 838a, 838b. Ann. dell' Inst. 1847 Tav. d'agg. Q R p. 306 ff., wo die gesammte ältere Litteratur zusammengestellt ist. Wiener archäol. Vorlegeblätter Serie D T. XI 4. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1413 Fig. 1568. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 169 ff. Ann. dell' Inst. 1860 p. 369 ff.

Darüber an der Wand:

447 **Taubenmosaik.**

1737 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXXXV n. 56. Giornale de' Letterati, Roma 1745, p. 183), 1765 von Clemens XIII. dem Museum geschenkt.

Der berühmteste Mosaikkünstler des Alterthums, Sosos, arbeitete zu Pergamon ein Mosaik, welches den ungefegten Boden eines Speisesaales darstellte — ein Werk, das man sich durch ein im lateranischen Museum befindliches Mosaik (n. 689) vergegenwärtigen kann. Doch war in die Darstellung des mit Speiseresten bedeckten Fussbodens, wie es scheint als Mittelbild, ein Thierstück eingefügt. »Bewundernswerth ist daran« — so schliesst Plinius (n. h. 36, 184) seine Beschreibung jenes Fussbodens — »eine Taube, welche trinkt und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht; andere sitzen, sich putzend, auf dem Rande des Kantharos.« Unser Exemplar ist offenbar durch dieses Bild des Sosos bestimmt, giebt jedoch das Original nur in decorativer Weise wieder; denn wir vermissen darauf die Wirkung des Schattens, die Plinius als eine besondere coloristische Feinheit hervorhebt. Es war in der Villa des Hadrian nicht wie gegenwärtig an der Wand angebracht, sondern bildete, umgeben von einem fein gearbeiteten Rahmen, das Mittelstück eines in gröberem Mosaik ausgeführten Fussbodens.

Furietti de musivis T. I p. 29 ff. Foggini Mus. cap. IV 69. Millin gal. myth. pl. 43, 190. Righetti I 40. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 60. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 100, 400. *Müller-Wieseler* Denkm. d. alten Kunst I 55, 274. Vgl. *Beschreibung Roms* III 1 p. 193 n. 101. Braun Ruinen und Museen *p. 146 n. 26.* Brunn Gesch. der gr. Künstler II p. 312. Over

beck Schriftquellen n. 2158—2160. Journal of hellenic studies XI (1890) p. 193—194. Ein Fragment des Rahmens im Dresdener Augusteum: Hettner die Bildwerke der kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 228.

Auf der unteren Konsole:

448 (28) **Doppelherme, aus den Köpfen zweier Wassergötter zusammengesetzt.**

Eine ähnliche marmorne Doppelherme, welche nach der auf dem Schafte angebrachten Inschrift der Diana geweiht war, und thönerne Wiederholungen der beiden Köpfe haben sich im Heiligthume der Diana Nemorensis gefunden. Da wir hiernach vermuthen dürfen, dass die beiden Typen zu jenem Heiligthum in irgendwelcher Beziehung standen, so liegt es nahe in ihnen die Personificationen der beiden benachbarten Seen, des Nemi- und des Albaner Sees, zu erkennen. Der Fundort der kapitolinischen Doppelherme ist leider unbekannt und es bleibt somit fraglich, ob jene Vermuthung auch für sie zulässig ist.

Bottari Mus. cap. I animadversiones T. 3 p. 6. Montagnani III 1 T. 3 p. 17. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 189 n. 83. Bull. dell' Inst. 1885 p. 227—228. Römische Mittheilungen I (1886) p. 60—61. Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz p. 159.

449 (37) **Endymionsarkophag.**

Der Deckel, der nach der rohen Ausführung der auf ihm angebrachten Greife und Seeungeheuer wie nach den Buchstabenformen der Inschrift frühestens gegen das Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. gearbeitet ist, bildet einen auffälligen Gegensatz zu den Reliefs des Behälters, deren Ausführung sorgfältig und elegant erscheint, aber einen modernen Eindruck macht. Man erkennt deutlich, dass dabei ein den antiken Bildhauern unbekanntes Werkzeug, das Zahneisen, zur Anwendung gekommen ist. Hiernach scheint der Behälter entweder vollständig modern oder von moderner Hand derartig *überarbeitet*, dass von der antiken Oberfläche nichts *übrig geblieben* ist. Doch sind die Motive im Wesent-

lichen antik; denn sie kehren beinahe alle mehr oder minder genau entsprechend auf anderen Endymionsarkophagen wieder, deren Authenticität unzweifelhaft ist. Eine Ausnahme macht nur der am l. Ende des Reliefs neben dem Eichenstamme in den Marmor eingeritzte Schmetterling, in dem wir offenbar eine vollständig moderne Zuthat zu erkennen haben.

Nach der auf dem Deckel angebrachten Inschrift war der zugehörige Sarkophag einer gewissen Gerontia von ihren Eltern gestiftet. Ein in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätiger Epigraphiker, Fabretti, hat diese Inschrift publiziert mit der Bemerkung, sie befinde sich auf dem Deckel eines vorzüglich gearbeiteten Sarkophages, den er in der Vigna Monciatti bei der Porta Ostiensis gesehen habe.

Foggini Mus. cap. IV 24 und p. 121. Righetti I 140. Hirt Bilderbuch T. V 8. Vgl. Gerhard Prodromus p. 259. O. Jahn arch. Beiträge p. 51 ff. Braun Ruinen und Museen p. 143 n. 25. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 266*. Die Inschrift: Fabretti inscriptiones antiquae p. 757 n. 625. Corp. inscr. lat. VI 3 n. 19037.

450 (61) **Kopf eines Römers.**

Ergänzt Stücke an den Ohren. Die aus verschiedenen bunten Marmor- und Alabasterarten hergestellte Büste ist antik aber nicht zugehörig.

Dieser Kopf, der nach dem Charakter der Ausführung wie nach dem mit der Scheere ganz kurz geschnittenen Haupt- und Barthaar in dem dritten Viertel des 3. Jahrhunderts gearbeitet zu sein scheint, beweist wiederum, dass die damalige Porträtkunst noch Vortreffliches leistete. Er vergegenwärtigt die physische wie die geistige Individualität der dargestellten Persönlichkeit mit einer staunenswerthen Naturwahrheit; besonders gelungen ist die Wiedergabe des falschen Blickes.

Neben dem Fenster:

451 (83) **Die sogenannte Tabula Iliaca.**

Gefunden kurz vor 1683 bei der Osteria delle Fratocchie im Gebiete des alten Bovillae, unter Clemens XIII. in das Museum übertragen.

Die Platte besteht aus dem feinkörnigen, Palombino genannten Marmor, der sich vortrefflich für eine detaillierte Ausführung eignet. Die Arbeit ist unvollendet; der Bildner hat die Reliefs nur flüchtig skizziert und es unterlassen die Einzelheiten auszudrücken. Das Mittelbild stellt, wie die unter dem Stadtthore eingravierte Inschrift angiebt, die Zerstörung von Troja nach Stesichoros dar. Eine andere weiter unten angebrachte Inschrift zählt die auf Troja bezüglichen epischen Gedichte auf, deren Inhalt durch die Reliefs und die Inschriften der Platte vergegenwärtigt wird, während ein Distichon, das auf der unter dem Mittelbilde hinlaufenden Leiste eingraviert ist, als Verfertiger der Tafel oder als Redacteur ihrer künstlerischen und gelehrten Ausstattung einen gewissen Theodoros namhaft macht, den wir nach einem durch eine andere ähnliche Platte dargebotenen Kriterium in die augusteische Zeit setzen dürfen. Der sich über das Mittelbild hin erstreckende, auf der l. Seite unvollständig erhaltene Streifen zeigt Scenen aus dem ersten Buche des Ilias; Scenen aus den letzten zwölf Büchern desselben Epos sieht man auf den Streifen, die auf der r. Seite der Platte über einander angebracht sind. Die Inschrift des Pfeilers, welcher das Mittelbild rechts abschliesst, giebt eine gedrängte Inhaltsangabe der Ilias vom siebenten Buche bis zum Ende, in der jedoch das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Buch übergangen sind. Die beiden unter dem Mittelbilde angebrachten Streifen enthalten je eine Reihe von Scenen aus der Aithiopis und der kleinen Ilias. Die Weise, in der die Decoration auf der fehlenden l. Seite der Platte angeordnet war, lässt sich nach der Gliederung des erhaltenen Stückes genau bestimmen. Der oberste auf das erste Buch der Ilias bezügliche Streifen reichte bis zum l. Ende der Platte. Unterhalb dieses Streifens folgten links von einem verloren gegangenen Inschriftenpfeiler Darstellungen aus dem zweiten bis zum zwölften Buche. Die Inschrift des *verlorenen* Pfeilers gab den Inhalt des zweiten bis zum *sechsten* Buche an.

Da eine Besprechung der einzelnen Darstellungen, die zum Theil auf vortreffliche Originale zurückgehen, zu weit führen würde, so beschränke ich mich darauf, nur einige Bemerkungen über den Zweck dieser und anderer ähnlicher Tafeln beizufügen. Aus dem auf unserem Exemplar angebrachten Distichon ergiebt sich, dass diese Tafel dazu bestimmt war den Inhalt der homerischen Gedichte zu vergegenwärtigen. Wenn man hieraus den Schluss gezogen hat, dass sie zum Schulunterricht gedient hätte, so fällt es schwer sich eine Vorstellung zu machen, wie derartige Tafeln hierbei in zweckmässiger Weise hätten benutzt werden können. Die Annahme, dass sie in der Schulstube an der Wand angebracht gewesen wären, um den Auseinandersetzungen des Lehrers als Grundlage zu dienen, wird durch die Kleinheit der Reliefs und der Inschriften ausgeschlossen. Derselbe Umstand spricht auch gegen die Vermuthung, dass sie sich während des Unterrichts, gewisser Massen als Leitfaden, in den Händen der Schüler befunden hätten. Ausserdem wäre es in einer Zeit, in der man das Pergament und den Papyrus kannte, gewiss ein sehr überflüssiger Luxus gewesen hierfür steinerne Tafeln zu verwenden. Die wahrscheinlichste Annahme ist vielmehr die, dass jene Tafelu zwar unter dem Eindrucke von colorierten Blättern, welche bei dem Unterrichte dienten, aber zu einem anderen und zwar vorwiegend decorativen Zweck gearbeitet sind, etwa um die Wände, die Bücherrepositorien oder die Scrinia einer Bibliothek oder eines Studierzimmers zu verzieren.

O. Jahn griechische Bilderchroniken T. I, I* p. 2—4 (hier die ganze ältere Litteratur), p. 10—12, p. 16—19, p. 21—38, p. 61, p. 62—68, p. 82, p. 83. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I T. XIII Fig. 775 zu p. 716. Vgl. Loewy Inschriften gr. Bildhauer n. 454.

Kabinet der Venus.

452 (2) **Gruppe, ein Knabe und ein Mädchen sich gegenseitig umarmend.**

Gefunden auf dem Aventin, 1749 von Benedict XIV.

dem Museum geschenkt. Ergänzt an dem Knaben die Nase, die l. Seite des Hinterkopfes, einige Splitter am Halse, die r. Hand — jeden Falls richtig, wie die auf dem Gesichte des Mädchens erhaltenen Ansatzspuren von drei Fingern dieser Hand beweisen —, die Fläche der l. Hand — doch sind die Finger antik —, der l. Fuss, an dem Mädchen die Nase, die r. Hand abgesehen von der Spitze des kleinen Fingers; ausserdem der grösste Theil der Plinthe.

Ein Knabe und ein Mädchen scherzen mit einander. Der Knabe hat mit der l. Hand den Kopf der Kleinen dem seinigen genähert und sucht ihr mit dem Zeigefinger der R. den geschlossenen Mund zu öffnen, etwa um ihre Zähnchen zu zählen oder behufs eines anderen ähnlichen Spieles. In Folge der gegenseitigen Berührung erwacht in beiden die Sinnlichkeit, schwächer in dem Knaben, dessen Gesicht vorwiegend den Ausdruck schelmischer Neugier zeigt, stärker in dem Mädchen, welches mit halbgeschlossenen, verschwimmenden Augen ihren Gefährten anblickt, ihre r. Wange an seine l. Schulter drückt und mit der R. seinen Kopf an sich zu ziehen sucht. Doch sind beide noch zu unschuldig, um zu wissen, wie ihr Trieb Befriedigung finden könnte. Diese Unschuld ist auf das Meisterhafteste zum Ausdruck gebracht und zwar so, dass jedes hierfür verwandte Motiv zugleich der ästhetischen Wirkung der Gruppe zu Gute kommt. Die schräge Richtung, in welcher der Knabe das l. Bein vor den Unterkörper des Mädchens gestellt hält, bildet gewisser Massen eine Schranke gegen die geschlechtliche Annäherung und bringt zugleich dadurch, dass die unteren Theile der beiden Figuren einander kreuzen, eine an Abwechselung reiche Fülle schöner Linien hervor. Der Umstand, dass der Unterleib und die Beine des Mädchens vom Gewande bedeckt sind, ist ebenso bezeichnend für den Gedanken, den der Künstler ausdrücken wollte, wie vortheilhaft für die Harmonie der Composition, da hierdurch der zarte Körper des Mädchens zu dem kräftigen des Knaben in das gehörige *Gleichgewicht* gebracht wird. Dass wir es nicht mit

einer mythologischen, sondern mit einer Genregruppe zu thun haben, beweist schon die Gesichtsbildung des Knaben, die im Besonderen durch die beträchtlich unter der Stirn vorspringende Nase und die stark entwickelten Backenknochen einen eigenthümlich individuellen Charakter erhält. Die Gruppe ist das Produkt einer künstlerischen Richtung, die zur Zeit Alexanders des Grossen hervorzutreten anfing und in der hellenistischen Periode zu vollendeter Entwickelung gedieh, einer Richtung, die darauf ausging, physiologische Probleme in sinnlich reizender Weise zu behandeln. Eine untere Zeitgrenze für die Erfindung des Originals wird durch Terracotten vornehmlich kleinasiatischer Provenienz gegeben, welche die Existenz der Marmorgruppe voraussetzen und deren Stil auf das zweite Jahrhundert v. Chr. deutet. Einige dieser Terracotten wie mehrere marmorne Wiederholungen zeigen die beiden Figuren mit Flügeln versehen und charakterisieren sie hierdurch als Eros und Psyche, eine Übertragung, welche mancherlei nachtheilig wirkende Abänderungen der Originalcomposition zur Folge hatte. Der schön geschlossene Umriss der Gruppe wird durch die Beifügung der Flügel empfindlich gestört. Da es ferner keinen Sinn hatte Eros den Mund der Psyche öffnen zu lassen, so wurde dieses genrehafte Motiv aufgegeben und die beiden Figuren einander umarmend dargestellt. Ebenso musste der Gegensatz verwischt werden, welcher in der Originalgruppe zwischen der sinnlichen Erregung und der Unschuld des Paares herrschte. Man gab den Gesichtern einen sentimentalen Ausdruck und dem l. Beine des Knaben eine gerade oder beinahe gerade Stellung — alles Änderungen, durch welche nicht nur der Inhalt der Gruppe ein vollständig anderer wurde, sondern auch ihre formelle Schönheit erhebliche Einbusse erfuhr.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 54, 681. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1426 Fig. 1576. Die übrigen Publicationen bei Stephani Compte-rendu pour 1877 p. 160 n. 1. Vgl. Archäol. Zeitung XLII (1884) p. 14 ff. Pottier *et Reinach la nécropole de Myrina* I p. 410 ff. Roscher Lexikon der

griech. und röm. Mythologie I p. 1370—1371. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, cl. di scienze morali V (1889) p. 841 ff. Die Terracottengruppen: Pottier et Reinach a. a. O. p. 411 not. 3, 4.

453 (1) Statue der Aphrodite.

Sie ist vermuthlich identisch mit der Venusstatue aus parischem Marmor, welche unter Clemens X. gegenüber der Kirche S. Vitale (zwischen Quirinal und Viminal) gefunden und zunächst in der »Casa dei Sig^ri Stati« aufbewahrt wurde: S. Bartoli mem. 27 (bei Fea miscellanea I p. CCLXXVIII = Venuti Roma antica p. 302) und Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXVIII n. 104. Vgl. Bull. dell'Inst. 1865 p. 198. Auf welche Quelle die in allen Handbüchern wiederholte Notiz zurückgeht, dass die Statue wie ein Schatz eingemauert gefunden worden sei, ist mir unbekannt. Wie die auf der Basis angebrachte Inschrift besagt, wurde die Statue 1752 unter Benedikt XIV. im kapitolinischen Museum aufgestellt. Ergänzt: die Nasenspitze, der Zeigefinger der l., sämmtliche Finger und ein Stück am Gelenke der r. Hand.

Diese Statue gehört zu den aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles (vgl. n. 316) abgeleiteten Typen und ist demnach kein Original im eigentlichsten Sinne des Wortes. Doch darf man bei der wunderbaren Harmonie, welche zwischen dem Gedanken und der Form obwaltet, annehmen, dass die Statue nicht eine Copie nach einem dieser abgeleiteten Typen, sondern die Originalarbeit des Bildhauers ist, welcher die praxitelische Schöpfung in solcher Weise umgestaltete. Der Künstler hat die Liebesgöttin in einer fortgeschritteneren Situation wiedergegeben als Praxiteles. Während die knidische Aphrodite im Begriff steht, das letzte Gewandstück abzulegen, hat die kapitolinische dies bereits gethan. In engem Zusammenhange mit dieser Änderung steht eine Steigerung im Ausdrucke des Schamgefühls. Während die Knidierin mit der Rechten eine unwillkürliche Bewegung macht, um ihren Schooss zu bedecken, hält die kapitolinische Statue die Rechte vor den Schooss, den l. Arm *vor die Brust*. Ihr Körper ist nicht frei und gerade aufgerichtet, sondern etwas nach vorwärts gebückt und zu-

sammengeschmiegt — eine Haltung, welche geradezu den Eindruck der Ängstlichkeit erweckt. Ausserdem zeigt die kapitolinische Statue einen schlankeren Wuchs als die knidische. Es zeugt von dem feinen Verständnisse des Künstlers, dass er auch das neben der Statue befindliche Gefäss in entsprechender Weise umgebildet und die wuchtige Hydria durch ein schlankes lekythosartiges Exemplar ersetzt hat. Ferner hat er dem Geschmacke der späteren Zeit, in der er thätig war, dadurch Rechnung getragen, dass er die Haare der Göttin in künstlicherer und anspruchsvollerer Weise anordnete und das Gewand mit Fransen versah. Das Nackte ist an dieser Statue mit einem unvergleichlich schönen Naturalismus behandelt, welcher in den Sculpturen, die mit Sicherheit der Kaiserzeit zugeschrieben werden dürfen, keine Analogie findet. Es scheint demnach, dass die Statue in eine frühere Zeit, etwa in das 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr., hinaufreicht. Die individuelle Bildung des sehr sorgfältig ausgeführten Rückens lässt deutlich die Benutzung eines lebenden Modells durch den Künstler erkennen.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 26, 278. Die übrige Litteratur bei Bernoulli Aphrodite p. 223 und Friederichs-Wolters Bausteine n. 1459.

454 (3) **Leda mit dem Schwane.**

Ergänzt unbedeutende Stücke am r. Arme, am Mantel und an den Füssen, der Kopf und der Hals des Schwanes.

Eine jugendliche Frauengestalt sucht einen Schwan vor einer von oben her drohenden Gefahr zu schützen. Sie ist soeben von ihrem Sitze aufgesprungen, drückt mit der R. den Schwan an ihren r. Oberschenkel und spannt den Mantel, den sie mit der L. hoch emporgezogen hat, wie eine Schutzdecke über den Vogel aus. Das römische Publicum erkannte in dieser Gruppe natürlich die ihm geläufige Gestalt der Leda, wie sie den Schwan, in welchen verwandelt Zeus ihr genaht war, vor dem auf ihn herabstossenden Adler zu schützen sucht. Doch fragt es sich, *ob nicht* der Künstler, welcher die Originalgruppe

gestaltete, damit eine andere Vorstellung verband. Der wenig erregte Gesichtsausdruck, die einfach-strenge Anordnung des Haares und die Behandlung des sich an die Körperformen anschmiegenden Chitons (vgl. n. 908) deuten auf ein griechisches Vorbild aus dem Ende des 5. Jahrhunderts. Nun berichtet die ältere griechische Dichtung, soweit sie uns erhalten ist, nur von Nemesis, der Göttin von Rhamnus, dass Zeus mit ihr in Gestalt eines Schwanes Umgang gepflogen habe. Erst bei Euripides erscheint dieser Vorgang auf Leda übertragen und seitdem wird die ältere Version allmählich von der jüngeren in den Hintergrund gedrängt. Hiernach ist die Möglichkeit zu erwägen, dass die Originalgruppe nicht Leda, sondern Nemesis darstellte.

Bottari III 41. Montagnani II 64. Clarac III pl. 411 n. 715. Overbeck Kunstmythologie II p. 493 n. 9; Atlas VIII 2. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 204. Furtwängler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Vasen p. 9—12.

Zimmer der Kaiserbüsten.

In der Mitte des Zimmers:

455 (84) **Porträtstatue einer Römerin.**

Ergänzt die Nasenspitze, sämmtliche Finger der l., drei der r. Hand, Stücke am Rande der Plinthe. Der Kopf ist aufgesetzt aber sicher zugehörig.

Wir sehen eine vornehme Dame, die bequem dasitzt, indem sie den l. Unterarm auf die Sessellehne stützt, den r. auf dem Schoosse ruhen lässt — eine Haltung, bei welcher die Entwickelung des Körpers und die Formen der Glieder in ruhig-schöner Weise zur Geltung kommen. Eine im Museo Torlonia befindliche Statue, in der wir eine Originalarbeit aus der Alexander- oder Diadochenperiode erkennen dürfen, beweist, dass dieses Motiv aus der griechischen Kunst entlehnt ist. Mehr oder minder modifiziert, wurde es während der Kaiserzeit häufig zur Darstellung vornehmer Römerinnen verwendet. Das kapitolinische Exemplar giebt nach der Anordnung des Haares und nach der Behandlung der

Pupillen eine Dame aus der Zeit der Antonine wieder. Die bisherige Deutung auf Agrippina, Gattin des Germanicus, bedarf keiner besonderen Widerlegung. Man vergleiche den in demselben Zimmer befindlichen Kopf, Museumsnummer 10, der mit Sicherheit für ein Porträt der Agrippina erklärt werden darf, und wird sich überzeugen, dass derselbe einen von dem Kopfe unserer Statue ganz verschiedenen Typus zeigt.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 68, 371, wo die ältere Litteratur zusammengestellt ist. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II [3] p. 445 Fig. 154 *o*. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 232 Fig. 192. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 245—247. Die Torloniasche Statue: Mon. dell' Inst. XI 11, Ann. 1879 p. 182 ff. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XX 77.

In die l. Wand eingemauert:

456 (89) **Relief, die Befreiung der Andromeda.**

Gefunden auf Piazza Ss. Apostoli, als man daselbst den Grund für den Palazzo Muti grub (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXXXIII n. 45), dann zunächst in der Villa Pamfili. Ergänzt der obere Rand und die r. obere Ecke der Platte mit dem über den Kopf des Perseus hervorragenden Theile des Felsens, an der Figur der Andromeda die Nasenspitze, die l. Hand und allerlei Splitter am Gewande, an der des Perseus die untere Hälfte des r. und der ganze l. Unterschenkel — doch ist der l. Flügel des l. Fusses antik —, am Meerungeheuer die Spitze der Schnauze.

Perseus hat das Meerungeheuer getödtet, dem Andromeda als Opfer dargebracht war, und unterstützt nunmehr in galanter Weise die gerettete Jungfrau, während sie von dem Felsen herabsteigt, an dem angeschmiedet sie den Tod erwartet hatte. Ein Hauptreiz der Composition beruht auf dem Gegensatze der ritterlichen Gestalt des Jünglings und der zarten, anmuthig bewegten Mädchenfigur. Der malerische Charakter des Reliefs, der namentlich in dem sehr ausführlich behandelten Felsenhintergrunde hervortritt, und der Umstand, dass eine *ähnliche* Composition auf campanischen Wand-

bildern wiederkehrt, lassen darauf schliessen, dass dieses Relief durch ein Gemälde und zwar vielleicht durch den Perseus des Nikias, eines zur Zeit des grossen Alexander blühenden Meisters, bestimmt ist. Bei dem Gefühle für harmonische Raumfüllung, welches die antike Kunst bis zu der spätesten Zeit bewahrt hat, muss die grosse leere Stelle zwischen Perseus und dem durch die Figur der Andromeda belebten Felsen befremden. Vermuthlich war diesem Übelstand im Alterthum durch die Malerei abgeholfen, welche, ähnlich wie auf den Wandbildern, unten ein Stück grünen Rasens und darüber das blaue Meer darstellte. Es ist überliefert, dass gleichzeitig und an derselben Stelle zwei andere Reliefs gefunden wurden, die der Marchese Muti aus Ärger darüber, dass das Perseusrelief von der Regierung mit Beschlag belegt worden war, zertrümmern und wieder eingraben liess. Offenbar waren alle diese Reliefs als Mittelstücke der Wandfelder in die Mauern eines Saales oder einer Halle eingelassen. Wenn sie demnach zu einer Decoration dienten, die sonst in der Regel durch Gemälde hergestellt wurde, so ist es von Haus aus wahrscheinlich, dass ihnen die Polychromie einen mehr oder minder malerischen Charakter verlieh.

Foggini Mus. cap. IV 52. Barbault les plus beaux mon. de Rome pl. 63. Braun zwölf Basreliefs T. X. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XII. Weitere ältere Litteratur bei Fedde de Perseo et Andromeda (Berolini 1860) p. 63 n. 1. Vgl. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 150, p. 151. Über die Wandgemälde: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 140—141.

457 (92) **Relief, Endymion schlummernd.**

Gefunden unter Clemens XI. auf dem Aventin (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXVI n. 21). Ergänzt an der Figur des Endymion vier Locken, der vordere Theil des r., die grosse Zehe des l. Fusses, die Lanzenspitze, ausserdem sämmtliche Ränder der Platte. Von einer Überarbeitung des Felsenhintergrundes habe ich keine Spur wahrgenommen. Vgl. Archäolog. Anzeiger XXII (1864) p. 266*.

Endymion hat sich, von der Jagd ermüdet, auf einen *Felsen* niedergelassen und ist daselbst eingenickt. Sein

Hund, der neben ihm an dem Felsen emporspringt und den Kopf bellend nach oben richtet, giebt zu erkennen, dass Selene herannaht. Die lässige Haltung des schönen Schläfers ist von grosser Anmuth. Auch dieses Relief scheint durch ein malerisches Vorbild bestimmt und unterliegt demnach ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 456 (89).

Foggini IV 53. Righetti I 16. Braun zwölf Basreliefs T. IX. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XIII. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 70. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 156. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10.

Die Sammlung der Kaiserbüsten.

Da eine von Litteraturangaben begleitete Besprechung aller dieser Porträts zu weit führen würde, so beschränke ich mich darauf, diejenigen namhaft zu machen, deren Benennung sicher oder wahrscheinlich ist, und kurze Bemerkungen nur in den Fällen beizufügen, in denen die von mir gegebene Deutung einer besonderen Begründung bedarf. Unbestimmbare Porträts werden nur dann berücksichtigt, wenn sie irgendwelche künstlerische Besonderheit darbieten. Selbst eine flüchtige Betrachtung der mit Sicherheit gedeuteten Exemplare ist höchst lehrreich, da der verschiedene physiognomische Charakter derselben zugleich die Hauptphasen der Kaisergeschichte vergegenwärtigt. Die Mitglieder des julischen Kaiserhauses zeigen durchweg entweder eine absolut schöne oder doch eine zum Mindesten normale Kopf- und Gesichtsbildung. Die Physiognomien der folgenden Kaiser und ihrer Verwandten bis zu Septimius Severus erwecken den Eindruck, dass wir es mit Persönlichkeiten zu thun haben, in denen noch das italische Blut vorwaltet und die zu der griechisch-römischen Kultur in enger Beziehung stehen. In dem Kopfe des Septimius Severus gewahren wir zum ersten Male ein fremdartiges, nichtitalisches Element, das seitdem immer häufiger und nachdrücklicher hervortritt und in dem rohen Barbarenkopfe des Maximinus Thrax (Museumsnummer 62) gipfelt. Nur wenige Porträts aus dieser Reihe, wie das des Trajanus Decius

(Mn. 70), erinnern an den Typus, den wir als den specifisch römischen zu bezeichnen gewohnt sind. Das Gesicht des Constantius Chlorus (Mn. 81) zeigt eine ungesunde Aufgedunsenheit, wie sie mehreren illyrischen Kaisern eigenthümlich war. Ausserdem gewährt die Sammlung einen vortrefflichen Überblick über den allmählichen Verfall der Kunst, der jedoch innerhalb der Porträtbildung langsamer fortschreitet als auf dem Gebiete der Idealschöpfung (vgl. n. 57, 224, 309, 450, 562). Unter Julianus Apostata (Mn. 82, unsere n. 485, 486) scheint man den Versuch einer Renaissance gemacht zu haben. Nach diesem Versuche nimmt die Verwilderung ohne Unterbrechung zu und endet schliesslich mit der byzantinischen Fratze (vgl. Mn. 83).

4. Wahrscheinlich ein Porträt des Tiberius aus seinen letzten Lebensjahren († 37 n. Chr.).
5. Gewöhnlich für Tiberius erklärt. Wahrscheinlich vielmehr Germanicus († 19 n. Chr.).
7. Wahrscheinlich der ältere Drusus († 9 v. Chr.).
8. Vielleicht Antonia († 38 n. Chr.), Gemahlin des älteren Drusus.
10. Agrippina († 33 n. Chr.), Gattin des Germanicus.
11. Caligula († 41). Die Weise der Ausführung hat etwas Fremdartiges. Ob die Büste desshalb für modern oder für das Produkt einer antiken, durch locale Verhältnisse bedingten Kunstrichtung zu erklären ist, wage ich nicht zu entscheiden.
16. Nero († 68). Doch rührt der grösste Theil des Kopfes von einem Restaurator des 17. Jahrhunderts her.
18. Galba († 69), eine manierierte Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.
19. Otho († 69).
20. Vitellius († 69). Die Büste ist angezweifelt worden, scheint jedoch antik.
21. Vespasianus († 79).
23. Vielleicht Julia, Tochter des Titus.
25. Domitia († unter Trajan), Gattin des Domitian, eine

ebenso anmuthige wie vornehme Erscheinung. Diese Büste gehört zu den schönsten der Sammlung.

26. Nerva († 98), Büste aus dem 17. Jahrhundert.
27. Trajanus († 117).
28. Plotina († 129), Gattin des Trajanus.
29, 30. Die mit n. 29 bezeichnete Büste wird in der Regel für Trajans Schwester Marciana, n. 30 für deren Tochter Matidia erklärt. Beide scheinen Matidia auf verschiedenen Altersstufen darzustellen.
31, 32. Hadrianus († 138).
33. Sabina, Gattin Hadrians, ein Bravourstück der damaligen Marmortechnik; die schlecht restaurierte Nase bringt einen fremdartigen Zug in den Kopf. Die Kaiserin ist mit Ährenkranz und Stephane, also als Ceres dargestellt.
34. Aelius Caesar († 138), Adoptivsohn des Hadrian.
35. Antoninus Pius († 161).
36. Faustina die ältere († 141), Gattin des Antoninus Pius.
37. Jugendlicher Marcus Aurelius († 180).
38. Derselbe gealtert.
39. Jugendliches Porträt der jüngeren Faustina († 175), Gattin des Marcus Aurelius.
41. Lucius Verus († 169), Adoptivsohn des Antoninus Pius und zeitweise Kollege des Marc Aurel.
43. Jugendlicher Commodus († 192).
45. Wahrscheinlich Pertinax († 193). Vgl. n. 311.
47. Sicher nicht Manlia Scantilla, Gattin des Didius Julianus, eher Cornelia Paula, welche Elagabal im J. 219 heirathete.
48. Nicht Pescennius Niger, sondern gewiss Macrinus († 218). Vgl. n. 205.
49. Sehr sorgfältig gearbeitete Büste eines unbekannten Mannes aus hadrianischer Zeit. Sie ist nach der auf dem Piedestal angebrachten Inschrift das Werk eines Zenas, welcher, da dieser seltene Name auf einer zu Aphrodisias (in Karien) gefundenen Inschrift vorkommt, der dortigen Bildhauerschule angehört zu haben scheint. Die Ausführung giebt in

sehr geschickter Weise die Eigenthümlichkeiten des Bronzestiles wieder, ungleich geschickter, als es an dem Kentaurenpaar der Aphrodisier Aristeas und Papias (n. 508, 509) der Fall ist.

Loewy Inschriften griechischer Bildhauer p. 268 n. 383 b..

50. Vielleicht eine schlechte Büste des Septimius Severus († 211).
51. Septimius Severus.
52. Wahrscheinlich ein verhältnissmässig jugendliches Porträt der Julia Domna († 217), Gattin des Septimius Severus. Die Haartour ist abnehmbar, damit sie bei einem Wechsel der Mode durch eine andere ersetzt werden konnte. Vgl. n. 115, 309.
53. Caracalla († 217). Vgl. n. 224.
54. Scheint eine schlechte Büste desselben Kaisers.
59. Vielleicht Julia Maesa († 223), Grossmutter des Elagabal.
62. Maximinus Thrax († 238), für die damalige Zeit eine ausgezeichnete Arbeit, welche die barbarische Roheit und brutale Energie dieses Kaisers in wunderbarer Weise vergegenwärtigt.
63. Maximus († 238), Sohn des Maximinus. Die Benennung ist durch die Übereinstimmung der Büste mit den Münzporträts dieses Caesaren, wie durch die auffällige Ähnlichkeit, welche der Kopf mit demjenigen seines Vaters zeigt, hinlänglich gesichert.
64. Wahrscheinlich der ältere Gordianus Africanus († 238).
65. Wahrscheinlich der jüngere Gordianus Africanus († 238).
66. Pupienus († 238).
69. Philippus Caesar († 249), Sohn des Kaisers Philippus Arabs. Vgl. n. 231.
70. Traianus Decius († 251).
72. Wahrscheinlich Hostilianus († 251), zweiter Sohn *des Traianus* Decius.

79. Die Büste wird in der Regel auf Carinus († 285) gedeutet. Doch ist die auf dem Piedestal angebrachte Inschrift entschieden modern; auch zeigt der Kopf keine Ähnlichkeit mit den Münzporträts dieses Kaisers und deutet der Stil auf frühere Zeit.

80. Die Deutung auf Diocletianus († 313) ist unhaltbar. Die Büste scheint vielmehr eine trockene Arbeit aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit.

81. Die Züge dieses vormals im Vatikan befindlichen Kolossalkopfes stimmen in so augenfälliger Weise mit den Münzporträts des Constantius Chlorus († 304) überein, dass die Deutung auf diesen Kaiser kaum abzuweisen ist. Auch zeigt das Haar die gegen Ende des dritten und zu Anfang des vierten Jahrhunderts übliche Behandlungsweise. Hingegen muss es auffallen, dass an einem in dieser Zeit gearbeiteten Porträt der plastische Ausdruck der Pupillen fehlt (vgl. die Bemerkungen zu Museumsnummer 82), und jeden Falls sucht man unter den bisher bekannten Denkmälern der damaligen Plastik vergeblich nach einer Analogie für die charaktervolle Weise, in der die Formen des Gesichtes wiedergegeben sind. Vielleicht darf man diese abnormen Erscheinungen daraus erklären, dass dieses Porträt das Produkt einer local beschränkten Kunstübung ist, die bei dem in Italien und in den meisten Gegenden des römischen Reiches herrschenden Verfalle noch Reste der alten Überlieferung festhielt.

Cavaceppi raccolta di statue III 57.

82. Dieses Porträt, von dem im kapitolinischen Museum noch zwei andere Exemplare n. 485 (72) und 486 (73) vorhanden sind, bietet ein ähnliches Problem dar, wie der muthmassliche Kopf des Constantius Chlorus n. 81. Während es sowohl mit dem durch Münzen bekannten Porträt des Julianus Apostata († 363), als auch mit der sehr anschaulichen Beschreibung übereinstimmt, die Ammianus Mar-

cellinus (XXV 4, 22) von dem Äusseren dieses Kaisers entwirft, scheint die zwar etwas trockene, aber doch sorgfältige und man darf geradezu sagen feine Ausführung, wie der mangelnde Ausdruck der Pupillen auf eine frühere Zeit hinzuweisen. Ja man könnte, wenn man von der Ähnlichkeit mit dem Porträt des Julianus Abstand nimmt, sogar geneigt sein, alle diese Exemplare für Copien nach einem griechischen Bronzebildniss aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zu halten, die von römischen Bildhauern im 3. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet wären. Bekanntlich war Julianus bemüht, die absterbende klassische Welt, soweit es die Verhältnisse und seine Kräfte gestatteten, in politischer, religiöser und moralischer Hinsicht neu zu beleben. Man darf demnach recht wohl die Frage aufwerfen, ob nicht dieses Streben auch auf die bildende Kunst einwirkte und in ihr eine Art von Renaissance hervorrief. Die auf unserer Büste beigefügte Inschrift ist mittelalterlichen Ursprunges und desshalb für die Deutung ohne Belang.

Bottari I 81. Montagnani III 2 T. 81. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 204 n. 75. Corpus inscr. lat. VI 5 n. 3499*. Die Deutung auf Julianus wird, soweit mein Wissen reicht, zum ersten Male erwähnt von Fea nuova descrizione de' monumenti contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio p. 210.

83. Soweit die schlecht gearbeiteten Münzstempel des 4. Jahrhunderts einen Vergleich gestatten, entspricht das Profil dieses Kopfes am Meisten demjenigen des Kaisers Valentinianus I. († 375).

Sogenanntes Philosophenzimmer.

Auf der oberen Konsole:

458 (1) **Jünglingskopf mit langen Locken.**

Ergänzt die Nasenspitze, das Kinn, Stücke am Halse und wohl auch die Hermenbüste.

Dieser früher ohne Grund auf Vergil gedeutete Kopf giebt einen der Typen wieder, welche wie n. 73 aus dem Ideale eines eleusinischen Unterweltsgottes abgeleitet sind.

Bottari I 2. Montagnani III 1 T. II. Righetti I 15, 3. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie I p. 250 und unsere n. 73.

459 (4) **Kopf des Sokrates.**

Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, die l. Wange nebst dem an sie ansetzenden Theile des Bartes, der Hals, die Herme.

Bottari I 14. Righetti I 23, 2.

460 (5) **Hermenbüste des Sokrates.**

Ergänzt die Nase und die Oberlippe.

Bottari I 15. Montagnani III 1 T. 15.

461 (6) **Kopf des Sokrates.**

Ergänzt die Nase, die r. Braue, die r. Hälfte des Schnurrbartes, die Ränder der Ohren, die Herme.

Da alle erhaltenen Bildnisse des Sokrates einen naturalistischen Stil zeigen, wie er erst um die Zeit Alexanders des Grossen zur Ausbildung kam, so kann das Original keines derselben ein zu Lebzeiten des grossen Philosophen ausgeführtes, ikonisches Porträt gewesen sein. Vielmehr geben alle diese Exemplare Typen wieder, die von späteren Künstlern, vorwiegend auf Grundlage bekannter Stellen des Plato und Xenophon, gestaltet worden sind. Hieraus erklärt sich auch der Umstand, dass die Auffassung in den verschiedenen Exemplaren beträchtlich verschieden erscheint. In n. 460 (5) ist Sokrates beinah vollständig seilenartig dargestellt, edler in n. 459 (4). Die idealste Auffassung gewahren wir in n. 461 (6), wo die hohe Intelligenz und die grosse Herzensgüte vortrefflich wiedergegeben sind.

Vgl. n. 784 und Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 160 Anm. 46.

462 (8) **Büste des Karneades** (geb. um 214, gest. 129 *v. Chr.*).

Ergänzt die Nase und Splitter am Halse wie an der Büste.

Dargestellt ist der Stifter der sogenannten neueren Akademie, der 155 v. Chr. als Mitglied einer athenischen Gesandtschaft nach Rom kam und daselbst durch die Schärfe seiner Dialektik grosses Aufsehen erregte. Die Benennung ist durch eine inschriftlich beglaubigte Büste gesichert, die sich früher im Besitze der Farnese befand.

Bottari I 17. Montagnani III 1 T. XVII. Righetti I 23, 3. Vgl. Visconti iconografia greca I T. XIX 1, 2 p. 222 ff. Schuster über die erhaltenen Porträts gr. Philosophen T. II 4 p. 24.

463 (9) **Kopf des Aelius Aristides** (?).

Ergänzt die Nasenspitze und die Hermenbüste.

Die Deutung auf Aelius Aristides, einen zur Zeit der ersten beiden Antonine thätigen Sophisten, der sich durch blendende Beredtsamkeit wie durch masslose Eitelkeit auszeichnete, gründet sich darauf, dass der Kopf eine gewisse Ähnlichkeit zeigt mit demjenigen einer inschriftlich bezeichneten Statue dieses Mannes, welche sich in der vatikanischen Bibliothek befindet (n. 948). Doch ist die Ähnlichkeit nur eine ganz oberflächliche und jene Deutung demnach keineswegs als gesichert zu betrachten.

Bottari I 18. Montagnani III 1 T. XVIII. Righetti II 211. Vgl. Visconti a. a. O. I T. XXXI 4, 5 p. 349 ff.

464 (10) **Kopf eines hellenistischen Dichters.**

Ergänzt die Nase und die Hermenbüste.

Der Naturalismus, mit dem das verfallene Fleisch und der kränkliche Ausdruck wiedergegeben sind, deutet auf ein Original aus hellenistischer Zeit, während der Epheukranz, den eine auf dem Palatin gefundene Wiederholung trägt, einen Dichter erkennen lässt. Dieser Dichter muss während der Kaiserzeit sehr beliebt gewesen sein, da sich von seinem Porträt zahlreiche Exemplare erhalten haben. Die hierauf gegründeten Vermuthungen, dass der damals viel gelesene Kallimachos oder Philetas *dargestellt* sei, sind ansprechend aber keineswegs *zwingend*.

Bottari I 20. Montagnani III 1 T. XX. Righetti I 63, 1. Vgl. Ann. dell' Inst. 1873 p. 98 ff. Bull. 1883 p. 89—95. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 20, p. 33 ff. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 396. Vgl. unsere n. 705.

465 (17) **Herakleskopf.**

Ergänzt beinah der ganze Hinterkopf, der Nacken, die Nase, die herabfallenden Bänder abgesehen von den oberen Ansätzen, beinah die ganze Hermenbüste. Die auf der letzteren angebrachte Inschrift, durch welche der Kopf als ein Porträt der Hieron bezeichnet wird, ist modern.

Der Kopf giebt in vergröberter Weise denselben vermuthlich von Skopas gestalteten Typus wieder wie n. 122, 414 und 598[a]. Doch ist Herakles hier mit der für die siegreichen Athleten bezeichnenden Binde ausgestattet und erscheinen seine Ohren verhauen wie die eines Faustkämpfers.

Bottari I 33. Montagnani III 1 T. XXXIII. Vgl. Beschreibung Roms III 1 p. 218 n. 28. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 197 n. 12.

466 (21) **Büste des Diogenes.**

Ergänzt die Nase, die r. Schulter, Stücke an dem die l. Schulter bedeckenden Gewande. Die Stirn scheint von moderner Hand überarbeitet.

Die Deutung gründet sich auf eine in der Villa Albani befindliche Statuette (n. 747).

Bottari I 27. Montagnani III 1 T. XXVII. Righetti I 55, 1. Vgl. Visconti iconografia greca I p. 235—236.

467 (22) **Relieffragment mit dem Kopfe des Sophokles.**

Ergänzt die Nase, ein Stück an den Augenknochen und am Ohre, beinah der ganze bunte Reliefgrund, der Rahmen.

Vgl. n. 289, 656.

Bottari I 89. Montagnani III 2 T. LXXXIX. Righetti I 55, 2. Vgl. Welcker alte Denkmäler I p. 460.

468 (24) **Herme mit der Inschrift „Asklepiades".**

Gefunden zu Anfang des 18. Jahrhunderts an der Via Appia in einem innerhalb der aurelianischen Mauer gelegenen Grabe.

Da es mehrere hervorragende Männer dieses Namens gab, so fällt es schwer, zu entscheiden, welcher Asklepiades dargestellt ist. Am Ehesten wird man an einen berühmten Arzt zu denken haben, welcher während des letzten Jahrhunderts der Republik in Rom thätig war und dessen Tendenz vorwiegend dahin ging, die Gesundheit durch strenge Diät zu erhalten. Wenn die Ausführung der Herme auf das 3. Jahrhundert n. Chr. hinweist, so widerspricht dies jener Deutung in keiner Weise; denn Asklepiades hinterliess eine Schule, die noch während der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts in solchem Ansehen stand, dass Galen vielfach gegen dieselbe polemisierte.

Bottari I 3. Montagnani III 1 T. III. Visconti iconogr. gr. I T. XXXII b 4, 5 p. 365—366.

469 (25) **Büste des Theon von Smyrna.**

Gefunden durch Fouquier zu Smyrna und in Marseille vom Kardinal Albani erworben, der sie dem Papste Clemens XII. abtrat. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Wie die darauf angebrachte Inschrift besagt, ist diese Büste des platonischen Philosophen Theon geweiht von seinem Sohne, dem Priester Theon. Theon der Vater war ein Philosoph, der zur neueren Akademie in Beziehung stand und sich mit der Erklärung der platonischen Schriften wie mit Mathematik beschäftigte; seine Thätigkeit fällt im Wesentlichen in den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Bottari I 29. Visconti iconogr. gr. I T. XIX a 3, 4 p. 227—228. Montagnani III 1 T. XXIX. Schuster über die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. II 6 p. 26 n. 20. Vgl. Corpus inscr. graec. II n. 3198.

470 (26) **Jünglingskopf mit langen Locken.**

Ergänzt die Nase und die Herme.

Der Kopf wurde früher ohne Grund auf Apuleius gedeutet. Er gehört wie n. 73 und 458 zu den Typen, welche die spätere Kunst aus dem Ideale eines eleusinischen *Unterweltsgottes* ableitete. Vgl. n. 73.

Bottari I 1. Montagnani III 1 T. 1. Righetti I 47, 2.

471 (33) **Hermenbüste des Sophokles.**

Ergänzt beinah der ganze Hinterkopf, die Nase, beinah der ganze Hals, Stücke an der Herme. Die auf der letzteren angebrachte Inschrift, welche den dargestellten Mann als Pindaros bezeichnet, ist modern.

Vgl. n. 289, 656.

Bottari I 38. Montagnani III 1 T. XXXVIII.

472 (34) **Kopf des Sophokles.**

Ergänzt die Nase, beinah der ganze Hals, die Herme.

Vgl. n. 289, 656.

473 (35) **Kopf des Alkibiades** (?).

Ergänzt ein Stück am r. Ohr und die Herme.

Vgl. n. 92.

Bottari I 39. Montagnani III 1 T. XXXIX. Righetti I 95. Ann. dell' Inst. 1866 Tav. d'agg. O 1 p. 228 III.

474 (38) **Kopf des Chrysippos** (?).

Ergänzt die Nase, die Ränder der Ohren, ein Stück des Hinterkopfes, der grösste Theil des Halses, die Herme.

Dieser kränklich aussehende, hohläugige Greis muss eine in den weitesten Kreisen bekannte Persönlichkeit gewesen sein, da sich von seinem Porträt zahlreiche Exemplare erhalten haben (z. B. der daneben aufgestellte, gewöhnlich auf Hippokrates gedeutete Hermenkopf, Museumsnummer 37). Im 2. Jahrhundert n. Chr. geprägte Münzen von Soloi-Pompeiopolis zeigen auf dem Avers dasselbe Porträt (Fig. 16), auf dem Revers eine andere Porträtbüste mit langem, spitzem Barte (Fig. 17), welche mit einem in der Villa Albani befindlichen Exemplare (n. 826) übereinstimmt. Während es keinem Zweifel unterliegt, dass auf diesen Münzen die beiden Berühmtheiten von Soloi, der Begründer des astronomischen Epos, Aratos, und der Stoiker Chrysippos dargestellt sind, schwanken die Ansichten, welches der beiden Porträts auf den ersteren, welches auf den letzteren zu deuten sei. Doch spricht die grössere Wahrscheinlichkeit für die Annahme,

dass der auf dem Averse wiedergegebene Kopf derjenige des Chrysippos, der andere derjenige des Aratos ist. Die Blüthezeit des letzteren fiel in das erste Drittel des 3. Jahrhunderts v. Chr., wogegen die schriftstellerische Thätigkeit des Chrysippos (geb. um 282, gest. um 209 v. Chr.) erst in dem zweiten Drittel dieses Jahrhunderts begonnen haben kann. Da der dem Reversbilde der Münzen entsprechende Kopf, der sich in der Villa Albani befindet, noch an lysippische Plastik erinnert, das andere Porträt dagegen den der hellenistischen Kunst eigenthümlichen, vorgeschrittenen Naturalismus aufweist, so scheint der erstere den der früheren Zeit angehörigen Aratos, der letztere den späteren Chrysippos darzustellen.

Fig. 16.

Fig. 17.

Ausserdem lässt sich die Deutung des langbärtigen Kopfes auf Aratos mit einer inschriftlich bezeichneten Porträtfigur dieses Dichters in Einklang bringen, der wir auf einem zu Trier gefundenen Mosaike begegnen (vgl. n. 287). Jeden Falls stimmen das kapitolinische Porträt und seine Wiederholungen vortrefflich zu allem, was wir von Chrysippos wissen. Dieser Philosoph, durch welchen die stoische Lehre ihre systematische Ausbildung und dialektische Begründung empfing, wird geschildert als ein kleines schwächliches Männchen, das sich schäbig *zu kleiden pflegte*. Hochgelehrt und bis zur Spitzfindigkeit *scharfsinnig*, publizierte er ausserordentlich viel, *mehr als irgend* ein anderer Philosoph des Alterthums. *Doch war seine* Darstellung weitschweifig und nach-

lässig. Das verfallene Gesicht des kapitolinischen Kopfes, der ängstlich nervöse Ausdruck, die blöden Augen, das kümmerliche ungepflegte Haar — Alles dies deutet auf einen physisch heruntergekommenen Stubengelehrten, dem man es recht wohl zutrauen kann, dass er wie hinsichtlich der Pflege seines Körpers so auch hinsichtlich der Form seiner litterarischen Produktion von ästhetischen Rücksichten Abstand nahm. Endlich stimmt zu der Deutung auf Chrysippos auch das häufige Vorkommen dieses Porträts; denn Juvenal (sat. II 4) giebt ausdrücklich an, dass man allenthalben Gipsköpfen dieses Philosophen begegne.

Bottari I 42. Montagnani III 1 T. 42. Righetti I 87, 3. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1626. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), Arch. Anzeiger p. 56—58. Die Münze von Soloi-Pompeiopolis: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 31, 32 p. 69. Sallet Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 12, 13 p. 118, p. 127.

Auf der unteren Konsole:

475 (44) **Kopf des Homer.**

Er war in einer Mauer im Garten des nicht weit von S. Maria Maggiore gelegenen Palazzo Caetani als Baumaterial verwendet, wurde zunächst von Ficoroni, dann vom Kardinal Albani erworben, der ihn dem Papste Clemens XII. abtrat (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXI n. 9). Ergänzt die Nase und die Büste.

Bottari I 54. Montagnani III 2 T. 54. Righetti I 15.

476 (45) **Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nasenspitze, der Hinterkopf, beinah der ganze Hals, die Herme. Das Gesicht ist von moderner Hand etwas überarbeitet.

Vgl. Visconti iconogr. gr. I p. 60.

477 (46) **Hermenbüste des Homer.**

Gefunden auf dem Esquilin im Garten der Canonici Regolari di S. Antonio Abate (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXI n. 9). Ergänzt die Nase.

Die Porträts des Homer sind natürlich freie Schöpfungen und sie zeigen, da sie von verschiedenen Künst

lern herrühren, unter einander verschiedene Typen. Die Exemplare n. 475—477 stellen Homer als blinden Greis dar. In allen dreien erscheint der Verfall des physischen Organismus wie der Ausdruck der Blindheit so naturalistisch charakterisiert, dass wir die Erfindung der Originale unmöglich vor der Epoche Alexanders des Grossen annehmen dürfen. N. 475 (44) giebt, leider nur in mittelmässiger Ausführung, einen hochbedeutenden Typus wieder: der Greis scheint von dichterischer Begeisterung bewegt; wie es die Blinden zu thun pflegen, richtet er den Kopf nach oben. N. 476 (45) zeigt einen im Wesentlichen entsprechenden Typus, stellt aber den Dichter mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel dar. N. 477 (46) ist diesen beiden Exemplaren hinsichtlich der Ausführung überlegen, in der Auffassung dagegen unbedeutender. Die geistige Bewegung erscheint geringer, ein Eindruck, zu dem besonders der Umstand beiträgt, dass der Mund geschlossen ist. Ein anderer Typus des Homer scheint durch die gegenüber aufgestellten Exemplare 491—493 (77—79) vertreten. Man hat dieselben auf Homer gedeutet, weil ihr Profil mit dem eines auf Münzen der paphlagonischen Stadt Amastris vorkommenden, inschriftlich bezeichneten Porträt des Dichters übereinstimmt. Sie stellen einen kräftigen, majestätischen Greis in würdevoll ruhiger Stimmung dar; die Blindheit ist in keiner Weise angedeutet. Da diese Exemplare einen strengeren Stil zeigen als die vorher besprochenen, so scheinen sie auf ein älteres Original zurückzugehen.

Bottari Mus. cap. I 55. Montagnani III 2 T. 55. Visconti iconogr. gr. I T. I 1, 2 p. 60 (vgl. opere varie IV p. 406 n. 242). Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 698 Fig. 755.

478 (48) **Büste des Gnaeus Domitius Corbulo.**

Früher im Vatikan, wo sie für eine Büste des jüngeren Brutus galt. Ergänzt die Nase, die r. Ohrmuschel, Stücke an der Büste.

*Eine Marmor*büste und ein Statuenkopf, welche dieselbe *Person* wie dieses Exemplar darstellen, wurden *1792 zu Gabii* in einem kleinen Tempel gefunden, der

nach der über dem Eingang angebrachten Inschrift 140 n. Chr. dem Andenken des Hauses der Kaiserin Domitia, Tochter des Gnaeus Domitius Corbulo, geweiht war. Die Büste befand sich noch in der Nische, in der sie im Alterthum aufgestellt war. Da die Inschrift Domitia ausdrücklich als Tochter des Corbulo bezeichnet, der letztere der einzige berühmte Mann unter ihren Vorfahren war und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass bei der plastischen Ausstattung jenes Tempels der Vater der Kaiserin in erster Linie Berücksichtigung fand, so hat man in diesem und den ihm entsprechenden Porträts Corbulo erkannt. Dass sich von seinem Porträt mehrere Wiederholungen erhalten haben, erklärt sich hinlänglich aus dem Interesse, welches die Bedeutung des Mannes und sein tragisches Ende erregen mussten. Corbulo gehörte zu den tüchtigsten Feldherren seiner Zeit. Er zeichnete sich unter Claudius in dem unteren Germanien aus, behauptete unter Nero in dreizehnjähriger glücklicher Kriegsführung Armenien, wies die Angriffe der Parther zurück und musste sich 67 auf Befehl des Nero, dessen Eifersucht er erregt hatte, selbst den Tod geben.

Bernoulli römische Ikonographie I T. 23 p. 271 ff., wo man die ganze Litteratur zusammengestellt findet.

479 (49) **Büste des älteren Scipio** (?).

Ergänzt der vordere Theil der Nase und Stücke an den Ohren.

Da die auf dem Titulus angebrachte Inschrift entschieden von moderner Hand herrührt, so ist die Deutung dieses durch zahlreiche Exemplare vertretenen Porträts auf Publius Cornelius Scipio Africanus, den Sieger von Zama, nicht über allen Zweifel erhaben. Der einzige einiger Massen stichhaltige Grund, welcher sich für diese Benennung anführen lässt, wird durch ein pompeianisches Wandgemälde geboten, das mit grösster Wahrscheinlichkeit auf den Tod der Sophoniba gedeutet worden ist und einen an dem Lager der Königin stehenden Mann, der, wenn man jene Deutung des Bildes als

richtig anerkennt, der ältere Scipio sein würde, mit einem unserer Büste ähnlichen Kopfe darstellt. Immerhin stimmt diese Büste vortrefflich zu dem Bilde, unter dem uns Scipio in der Überlieferung entgegentritt. Wir erkennen darin sowohl die Intelligenz und die Energie als auch das stark entwickelte Selbstbewusstsein wie die Reizbarkeit, welche dem Bezwinger des Hannibal zu eigen waren. Im Besonderen zeigt die etwas vorgeschobene und nach rechts gezogene Unterlippe einen Zug des Unwillens, welcher vortrefflich auf den Mann passt, der nach einer glorreichen militärischen und politischen Laufbahn aus Groll gegen seine Mitbürger Rom verliess und sich auf sein Landgut bei Linternum zurückzog. Die auf der l. Seite des Schädels sichtbare Narbe würde auf die Wunde hinweisen, welche Scipio als siebzehnjähriger Jüngling in dem Reitergefechte am Ticinus davontrug. Jeden Falls deutet der physiognomische Typus wie der Stil des Kopfes auf eine Persönlichkeit aus republikanischer Zeit. Ob die auffällige Schmalheit der Büste durch die für die wächsernen Ahnenbilder typische Form oder durch einen äusseren Zwang, etwa den beschränkten Raum, in dem die Büste zur Aufstellung kommen sollte, veranlasst ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden.

Bernoulli a. a. O. I T. 1 p. 36 (wo Anm. 2 die ältere Litteratur angeführt ist) ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1591 Fig. 1654. Die im Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214 vorgetragene Vermuthung, dass Ennius dargestellt sei, halte ich für verfehlt. Sie gründet sich auf die Ähnlichkeit, die dieser Kopf mit dem inschriftlich bezeichneten Porträt des Ennius auf dem zu Trier gefundenen Mosaik des Monnus (Antike Denkmäler I 1889 T. 49) zeigen soll. Doch fehlt diesem Porträt gerade die bezeichnendste Eigenthümlichkeit des Kopfes, der glatt rasierte Schädel. Ausserdem dürfte es schwer fallen an einem Porträt des Ennius die Kopfnarbe zu erklären. Endlich müsste es befremden, dass keine der zahlreichen Wiederholungen, welche sich von diesem Typus erhalten haben, mit einem Attribute, sei es *Kranz, sei es Binde*, ausgestattet ist, welches die dargestellte Person *als Dichter* bezeichnen würde.

180 (58) **Kopf des Platon.**

Ergänzt der vordere Theil der Nase und die Herme nebst der darauf liegenden Spitze des Bartes.

Vgl. n. 265.

Bottari I 67. Montagnani III 2 T. 67. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 71 n. 1.

181 (59) **Büste eines Barbarenjünglings.**

Gefunden bei Neapel. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Kopf zeigt einen düsteren, drohenden Ausdruck. Mag auch die endgültige Entscheidung der Frage, welchem Volke dieser Barbar angehört habe, den Anthropologen überlassen bleiben, immerhin schliessen die eigenthümlich platte Nase und die wulstigen Lippen die Annahme eines Kelten oder Germanen aus. Hiermit fällt die Vermuthung, dass uns in dieser Büste ein Porträt des Arminius erhalten sei. Ausserdem beweisen die vorwiegend mit dem Bohrer ausgearbeiteten Haare und die vertieften Pupillen, dass die Büste zur Zeit der Antonine ausgeführt ist. Da wir bei dem damaligen italischen Publicum schwerlich Interesse für Arminius voraussetzen dürfen, so scheint es wenig glaublich, dass noch zur Zeit der Antonine eine Porträtbüste des Cheruskerhäuptlings bestellt worden wäre.

Righetti II 233. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 174 n. 44. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1566.

482 (63) Inschriftlich bezeichnete **Doppelherme des Epikuros und Metrodoros.**

Gefunden 1743, als man den Grund für die Vorhalle von S. Maria Maggiore grub (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLIX n. 82). Ergänzt an dem Kopfe des Epikur ein Stück des l. Augenknochens, an dem des Metrodor die Nasenspitze und das l. Eckstück der Herme.

Vgl. n. 283 und 288.

Buonaccorsi lettera sopra la vera imagine d'Epicuro, Roma 1744. *Bottari Mus. cap.* I, animadversiones T. V p. 12. Montagnani *II 1 T. V A B.* Righetti I 127. Vgl. Visconti iconogr. gr. I p. 274 *ot. 2.*

483 (68) **Behelmter bärtiger Kopf.**

Ergänzt der vordere Theil der Nase und der Hals.

Die früher geläufige Deutung auf Masinissa, König von Numidien, ist unbegründet. Der Kopf scheint kein Porträt zu sein, sondern einen Idealtypus wiederzugeben, vielleicht einen um den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. erfundenen Typus des Ares.

Bottari I 77. Montagnani III 2 T. 77. Righetti I 141. Ein anderes Exemplar des gleichen Typus wird von Visconti iconografia greca I T. XIII 2, 3 p. 167 (vgl. III p. 418 not. 1; opere varie IV p. 409 n. 247) auf Miltiades gedeutet.

484 (69) **Bärtiger Kopf mit Diadem und Binde.**

Ergänzt die Nase und der grösste Theil des Halses. Die Herme ist antik aber nicht zugehörig.

Offenbar eine Copie nach einem Idealtypus aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Bottari Mus. cap. I 78. Montagnani III 2 T. 78.

485 (72), 486 (73) **Herme und Kopf des Julianus Apostata.**

Ergänzt an beiden der vordere Theil der Nase.

Vgl. oben Seite 359 n. 82.

488 (74) **Büste des Thukydides** (?).

Ergänzt die Nasenspitze.

Die Züge stimmen mit denjenigen einer im Schlosse Holkham in der Grafschaft Norfolk befindlichen Büste, die neuerdings mit Wahrscheinlichkeit auf Thukydides gedeutet worden ist. Die Iris und die Pupillen sind leicht eingerissen. Die correkte aber glatte und kühle Behandlung des Fleisches wie die kleinliche Ausführung der Haare und des Bartes tragen den Stempel der hadrianischen Plastik.

Vgl. Michaelis die Bildnisse des Thukydides (Strassburg 1877) *p. 5 ff.*

489 (75) **Kopf des Cicero** (?).

Auf moderner Togabüste. Vormals im Palazzo Barberini.

Der Kopf stimmt in den Hauptformen mit dem unter n. 123 besprochenen, in der Regel auf Cicero gedeuteten Porträt überein und scheint dieselbe Person darzustellen. Der Unterschied beruht im Wesentlichen darauf, dass der Ausdruck nervöser Erregtheit, den der Bildhauer von n. 123 nur angedeutet hat, in dem kapitolinischen Exemplare scharf betont ist.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. 57. Bernoulli römische Ikonographie I T. XII p. 138—140 (wo p. 139 Anm. 1 die Litteratur angeführt ist). Alles Übrige unter unserer n. 123.

490 (76) **Männliche Büste mit einer tragischen Maske auf der Schulter.**

Gefunden 1826 bei den Tre Madonne vor Porta S. Sebastiano.

Die willkürliche Deutung auf den Komödiendichter Publius Terentius wird auf das Schlagendste dadurch widerlegt, dass die auf der r. Schulter angebrachte Maske durch den über der Stirn angebrachten Aufsatz, den Onkos, als eine tragische bezeichnet ist. Da berichtet wird, dass Dionysius, genannt der Thraker, ein vielseitiger Mann aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., der sich neben Rhetorik und Grammatik auch mit Malerei beschäftigt zu haben scheint, seinen Lehrer, den berühmten Philologen Aristarchos, mit der Tragödie auf der Brust gemalt habe, so ist neuerdings die Vermuthung aufgestellt worden, die Tragödie sei auf diesem Gemälde durch eine tragische Maske symbolisiert gewesen, und darauf die weitere Vermuthung gegründet worden, dass die mit dem gleichen Attribute versehene kapitolinische Büste Aristarchos darstelle. Doch liegt es näher in der Büste das Porträt eines tragischen Schauspielers aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu erkennen. Auf diese Zeit deutet die Ausführung, namentlich die schablonenhafte Wiedergabe der Pupillen. Die Behandlung des Haupt- und Barthaares, welches mit der Scheere kurz abgeschnitten erscheint, entspricht derjenigen, welche die Kaiserporträts von Maximinus Thrax bis Carus zu zeigen pflegen.

Ann. dell' Inst. 1840 Tav. d'agg. G p. 97 ff. Bernoulli römische Ikonographie I p. 67—69 Fig. 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 170 n. 40. Marx Interpretationum hexas (Rostock 1888) p. 11. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), Archäol. Anzeiger p. 55.

491 (77) **Muthmasslicher Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nase, ein Stück der Binde, der Hals, die Herme.

Fig. 18.

Die Deutung gründet sich auf ein inschriftlich bezeichnetes Porträt des Dichters, welches wir durch Münzen der paphlagonischen Stadt Amastris kennen. Um den Vergleich zu erleichtern, ist die Abbildung einer solchen Münze beigefügt (Fig. 18). Vgl. oben die Erläuterung zu n. 475—477.

Bottari I 51. Die Münzen von Amastris: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 25 p. 68. Sallet Zeitschrift für Numismatik X (1883) T. III 5, 6 p. 75 n. 20.

492 (78) **Hermenbüste.**

Ergänzt die Nase und die Brauen.

Sie giebt den gleichen Typus wie n. 491 (77) jedoch mit längerem Barte wieder und steht dem Homerporträt der Münzen von Amastris noch näher als jenes Exemplar.

Bottari I 52. Montagnani III 2 T. 52.

493 (79) **Hermenbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an der Herme.

Der Typus ist der gleiche wie der von n. 492 (78), die Ausführung jedoch beträchtlich besser.

Bottari I 53. Visconti iconogr. gr. I T. I 3, 4 p. 62 ff. Montagnani III 2 T. 53. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 699 Fig. 756. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214.

494 (82) ***Angeblicher* Kopf des Aischylos.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Herme.

Die grossartig-energischen Formen dieses Kopfes lassen deutlich erkennen, dass eine in moralischer wie intellektueller Hinsicht hochbedeutende Persönlichkeit dargestellt ist. Der Stil deutet im Ganzen auf ein griechisches Original aus dem Ende des 5. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts; doch scheint die detaillierte Modellierung der Stirn durch eine spätere mehr naturalistische Kunstrichtung bestimmt. Es ist neuerdings der Versuch gemacht worden, den Kopf zu Silanion in Beziehung zu setzen, einem attischen Bildhauer, dessen Thätigkeit hoch in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts hinaufreicht (vgl. n. 265). Die Benennung als Aischylos gründet sich sowohl auf den gewaltigen Charakter des Kopfes im Allgemeinen wie im Besonderen auf die Glatze, welche für Aischylos durch eine auf seinen Tod bezügliche Anekdote bezeugt ist. Diese Anekdote, die offenbar auf den Scherz eines Komödiendichters zurückgeht, lautet dahin, dass ein Adler den kahlen Schädel des Aischylos für einen Felsblock gehalten, eine Schildkröte darauf geschleudert und den Dichter auf diese Weise getödtet habe, eine Scene, die auch auf einem geschnittenen Stein dargestellt ist. Indess reichen jene Gründe für die Bestimmung des Kopfes nicht aus. Wollte man sie gelten lassen, so könnte der Kopf mit gleichem Recht auf Pheidias gedeutet werden, den man sich recht wohl mit ähnlichen Zügen denken kann und für den ebenfalls die Glatze bezeugt ist (vgl. n. 595). Wir müssen uns demnach damit begnügen zu wissen, dass der Kopf einen hervorragenden Griechen darstellt, dessen Leben spätestens bis zum Anfang des 4. Jahrhunderts herabreichte.

Mon. dell' Inst. V 4, Ann. 1849 p. 94 ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 34 Fig. 37. Vgl. Welcker alte Denkmäler II p. 337 ff., V p. 96. Friederichs-Wolters Bausteine n. 487. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 162—163, p. 166.

In der Mitte des Zimmers:

495 (98) **Sitzbild eines Römers.**

Vormals im Palazzo Giustiniani. Der Kopf ist abgebrochen aber gewiss zugehörig, da die Richtung der

Muskeln an den beiden Stücken des Halses genau übereinstimmt. Ergänzt der vordere Theil der Nase, das obere Stück des l. Ohres, ein Stück der r. Schulter und des r. Oberarmes, die r. Hand mit der Rolle — doch scheint dieses Attribut durch einen Ansatz gesichert, welcher sich auf dem Schoosse unter der modernen Rolle erhalten hat —, der l. Vorderarm, ausgenommen ein Stück der Handfläche mit dem Daumen, das l. Bein bis zur Mitte der Hüfte, Stücke am Gewande, die vier Ecken des Kissens, beinahe die ganzen Stützen des Stuhles, die Ränder der Plinthe.

Der mächtige Körper verräth eine ungewöhnliche Kraft und Gesundheit. Aus dem unregelmässigen Gesichte mit der breiten Stirne und den starken Backenknochen sprechen eine gewaltige, an das Brutale streifende Energie und durchdringender praktischer Verstand. Die Schärfe des Blickes erscheint durch die Behandlung der Pupillen, die in flachem Relief herausgearbeitet und mit einer vertieften Iris versehen sind, auf das Nachdrücklichste hervorgehoben. Den leicht geöffneten Mund umspielt ein kritischer Zug, während die beiden Falten, in welche sich die Stirnhaut über der Nase zusammenzieht, einen leisen Unwillen erkennen lassen. Der naturwüchsige Eindruck, den die Figur macht, wird dadurch gesteigert, dass der Bildhauer weder am Gesichte noch am Gewande die Meisselstriche verglättet hat. Es dürfte schwer fallen eine ähnliche Formengebung in der Plastik der Kaiserzeit nachzuweisen. Für die reliefartige Behandlung der Pupillen giebt es keine Analogie ausser an den Deckelfiguren etruskischer Thonsarkophage, die im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet sind. Die Statue scheint demnach noch der republikanischen Epoche anzugehören. Angesichts der gewaltigen Individualität, die sie vergegenwärtigt, begreift man die dem Gesandten des Pyrrhos, Kineas, beigelegte Bemerkung, der römische Senat mache den Eindruck einer Versammlung von Königen. Die Annahme, dass der Kopf der Statue mit dem auf Denaren des Publius Lentulus Marcellinus wiedergegebenen Porträt des Eroberers von Syrakus, Marcus

Claudius Marcellus, übereinstimme, ist gegenwärtig allgemein als verfehlt anerkannt.

Galleria Giustiniana I 113. Nibby Museo Chiaramonti II 46. Righetti II 367. Clarac V pl. 895 n. 2288, pl. 902 n. 2308. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 167 n. 38. Bernoulli röm. Ikonographie I p. 30. Die Zugehörigkeit des Kopfes ist von Schreiber Bildwerke der Villa Ludovisi p. 55 angezweifelt worden.

Ueber dem Eingange zum Hauptsaale:

496 (119) **Sarkophagplatte, Meleagros.**

Die Reliefs sind aus dramatisch bewegten Scenen zusammengesetzt, die der Steinmetz natürlich nicht selbst erfunden, sondern nach älteren Vorbildern copiert hat. Sie stellen den Meleagrosmythos nach der Version dar, welche besonders durch die Tragödie des Euripides populär wurde. Bei einer logischen Anordnung müsste die Scene, welcher der Sarkophagarbeiter den zweiten Platz von rechts angewiesen hat, den Cyclus eröffnen: Angetrieben von einer Erinys, die eine Schlange gegen ihn vorstreckt, hadert Meleagros mit den Thestiaden um das Fell des kalydonischen Ebers; den einen seiner Oheime hat er bereits niedergestossen; der andere, den dasselbe Schicksal ereilen wird, tritt kampfbereit an ihn heran. Die am r. Ende des Sarkophages dargestellte Scene zeigt die Folgen dieser That: Um den Tod ihrer Brüder zu rächen, verbrennt die Mutter des Meleagros, Althaia, das Holzscheit, von dessen Erhaltung das Leben ihres Sohnes abhing; das Wahnsinnige ihres Vorgehens wird durch eine weibliche Figur versinnlicht, die eine brennende Fackel gegen sie richtet und die wir Ate oder wiederum Erinys benennen dürfen. Auf der l. Seite ist der durch die Handlung der Althaia veranlasste Tod des Meleagros dargestellt. Umgeben von den Seinigen, unter denen der greise Oineus deutlich erkennbar ist, hat der Jüngling soeben den letzten Athem ausgehaucht. Eine junge Frau, vielleicht seine Gattin Kleopatra, scheint beschäftigt ihm das für den Todtenschiffer bestimmte Geldstück in den Mund zu stecken. Dabei sitzt Atalante, in

tiefen Schmerz versenkt. Hinter ihr steht eine Moire (Parze), die in der L. eine Schicksalsrolle hält und den l. Fuss auf ein Rad, das Symbol der Nemesis, stützt.

Foggini Mus. cap. IV 35. Millin gal. myth. T. 104, 415. Righetti I 148. Vgl. Kekulé de fabula Meleagrea p. 52. Ann. dell' Inst. 1863 p. 99 ff. Rosenberg die Erinyen p. 60 n. 29.

Der Hauptsaal.

Die Betrachtung beginnt r. vom Eingange aus der Stanza dei filosofi.

497 (36) **Statue der Pallas.**

Vormals zu Tivoli in der Villa d'Este. Ergänzt der Kopf, beide Arme, der Schild, Stücke am Gewande, drei Zehen des l., eine des r. Fusses, ein Theil der Plinthe.

Das Verständniss des Motivs wird durch die Pallasfigur eines attischen Votivreliefs (Fig. 19) erleichtert, die

Fig. 19.

durch dasselbe Original bestimmt ist wie unsere Statue. Die Göttin eilt in den Kampf, indem sie heftig nach rechts

vorschreitet, den Kopf jedoch rückwärts wendet, wo wir uns ihr Heeresgefolge zu denken haben. Den l. Arm hat der Ergänzer richtig mit dem Schilde ausgestattet; die r. Hand hielt offenbar einen Speer. Man hat in der Statue eine im Sinne des freien Stiles umgearbeitete Copie nach der Athena erkennen wollen, die Myron in einer berühmten Erzgruppe dem Marsyas gegenüberstellte (vgl. n. 655). Doch war an dieser Figur nicht nur der r., sondern auch der l. Arm mit einer zurückweisenden Geberde abwärts gestreckt, eine Ergänzung, welche bei unserer Statue dadurch ausgeschlossen wird, dass die l. Schulter beträchtlich höher steht als die r. Eine andere Vermuthung, nach welcher das Original dieser Statue mit demjenigen des Apoll vom Belvedere (n. 158) und der Artemis von Versailles eine Gruppe gebildet hätte, lässt sich weder beweisen noch widerlegen.

Mori le sculture del Campidoglio II 4. Montagnani I 16. Clarac III pl. 462 A n. 858 A. Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. Q p. 235 ff. Overbeck Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1867 T. VI p. 121; Geschichte d. gr. Plastik II ^{3} Fig. 138 p. 324 ff. Vgl. Bull. dell' Inst. 1871 p. 66. Arch. Zeitung XXVIII (1871) p. 41. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1176, wo auch die Litteratur über das attische Relief zusammengestellt ist.

498 (34) **Gruppe, Römer und Römerin als Mars und Venus.**

Gefunden 1750 auf der bei Fiumicino gelegenen Tiberinsel, von Benedict XIV. dem Museum geschenkt (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXV n. 97). Ergänzt an dem Manne der Helmbusch, der vordere Theil der Nase, die l. Hand mit dem Speere, drei Finger der R., an der Frau die Nase, der untere Theil der auf die r. Schulter herabreichenden Locke, drei Finger der R.

Diese mittelmässig ausgeführte Gruppe, die nach dem Stile wie nach der Anordnung der Haare und des Bartes den letzten Jahrzehnten des 2. oder den ersten des 3. Jahrhunderts n. Chr. angehört, ist in mechanischer Weise *aus zwei bekannten* griechischen Typen zusammengestückt, *aus* der den Schild vor sich haltenden Aphrodite *und einer Figur* des Ares, welche in einer jüngeren Ent-

wickelung der peloponnesischen Schule entstanden zu sein scheint (vgl. n. 632). Der Künstler hat sich von seinen Vorbildern im Wesentlichen nur insoweit entfernt, als er an der weiblichen Figur die Haltung der Arme abänderte. Eine auf solchem Wege gestaltete Gruppe muss natürlich zu wünschen übrig lassen. Die Weise, in der die weibliche Figur das l. Bein vorstellt, war an dem Vorbilde dadurch motiviert, dass die Göttin den Schild auf den l. Oberschenkel stützte, ist aber in der Gruppe vollständig sinnlos. Der als Ares idealisierte Römer ist in keine klare Beziehung zu der weiblichen Figur gesetzt und macht in Folge dessen einen unglaublich albernen Eindruck. Da sich besser ausgeführte Repliken erhalten haben, so kann das kapitolinische Exemplar keine Originalarbeit, sondern nur eine Copie sein. Das Original — wenn man eine solche aus zwei überlieferten Motiven zusammengearbeitete Mischbildung mit diesem Namen bezeichnen darf — ist offenbar erst in der Kaiserzeit und in Folge des Interesses gestaltet worden, welches die Julier dem vereinigten Kultus des Mars und der Venus entgegenbrachten. Es liefert wiederum einen Beleg dafür, wie schwach es mit dem Erfindungsvermögen der damaligen Kunst bestellt war.

Bottari III 20. Montagnani I 34. Millin gal. myth. pl. 43, 169. Hirt Götter und Heroen T. V 39. Righetti II 217. Clarac IV pl. 634 n. 1428. Vgl. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1861 p. 126. Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre p. 161 n. 131. Helbig Untersuchungen über die camp. Wandmalerei p. 26—27. Bernoulli Aphrodite p. 163 n. 3.

499 (33) **Verwundete Amazone.**

Von Benedict XIV. geschenkt. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe, beinah der ganze r. Arm, der l. Vorderarm, das von den beiden Wunden weggezogene Gewandstück, drei Zehen am l. Fusse, der Rand der Plinthe. Die Beine gebrochen aber antik, an den Knöchelpartien leicht überarbeitet.

Eine Wiederholung dieser Amazone auf einer Gemme (Fig. 20) beweist, dass die r. Hand falsch restauriert ist: sie war nicht klagend erhoben, sondern auf einer

Speer gestützt. Wie sich jedoch aus statuarischen Repliken ergiebt, an denen Theile des r. Armes erhalten sind, fasste die Hand den Speer an einer höheren Stelle an als auf der Gemme, etwa in der durch unsere Skizze (Fig. 21) vergegenwärtigten Weise. Der fehlende l. Vorderarm ist richtig ergänzt: die Amazone zieht damit das Gewand von den beiden Wunden weg, welche an ihrer r. Seite bluten, die eine an der r. Brust, die andere darunter. Wie der polykletische Typus (vgl. n. 32) stellt also auch dieser eine verwundete Amazone ausruhend dar. Doch ist an ihm das Motiv der Verwundung consequenter und pathologisch richtig durchgebildet. Aus der Verwundung an der r. Brust erklärt es sich, dass die unverwundete l. Seite den Körper trägt, das r. Bein entlastet und die R. auf den Speer gestützt ist; durch die Verwundung sind die Thätigkeit der l. Hand, die Entblössung der r. Seite des Oberkörpers, die Neigung des Hauptes und der schmerzliche Gesichtsausdruck bedingt. Ausserdem ist das weibliche Geschlecht durch eine weichere Behandlung des Fleisches deutlicher vergegenwärtigt als an der polykletischen Amazone und erscheint auch der geistige Inhalt gesteigert, da der Ausdruck des Gesichtes nicht nur physisches sondern auch seelisches Leiden bekundet. Das zwischen den beiden Typen obwaltende Verhältniss ist neuerdings treffend durch die Bemerkung erläutert worden, dass man den Eindruck empfange, als habe der Künstler, welcher den durch die kapitolinische Statue vertretenen Typus gestaltete, die polykletische Figur gewisser Massen einer Kritik unterzogen und die Mängel derselben in seiner Statue verbessert. Dieser Künstler scheint nach dem Stile der von seinem Werke erhaltenen Copien, soweit deren dürftige Ausführung ein Urtheil gestattet, dem letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. anzugehören. Die klare Consequenz, mit der er das Grundmotiv entwickelt, und die Weise, wie er in dem Gesichtsausdrucke das seelische

Fig. 20.

Fig. 21.

Element zur Geltung gebracht hat, entsprechen dem Geiste der attischen Kunst. Da von der Überlieferung zwei attische Künstler, Pheidias und Kresilas, als Bildner bronzener Amazonenstatuen namhaft gemacht werden, so hat man versucht, die Erfindung des in Rede stehenden Typus bald dem einen, bald dem anderen Künstler zuzuschreiben. Doch sind diese Versuche resultatlos geblieben, weil einerseits die mittelmässige Ausführung der erhaltenen Copien eine eingehendere stilistische Analyse erschwert und anderer Seits die Kunstweise des Kresilas so gut wie unbekannt ist. Jeden Falls haben wir ein Bronzeoriginal anzunehmen. Die kapitolinische Statue erinnert in der Behandlung der Haare, andere Repliken — namentlich ein zu Wörlitz befindliches Fragment — auch in der Wiedergabe der Gewandfalten, deutlich an die Ciseliertechnik. Der Name Sosikles, welcher in den Stamm unserer Figur eingemeisselt ist, kann mit gleichem *Rechte* auf den Besitzer wie auf den Lieferanten *oder Bildhauer* bezogen werden.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 17b, p. 28—29, p. 41—43. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XLVIII Fig. 1501 p. 1350. Vgl. Robert archäologische Märchen p. 109—110. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 434.

500 (30) **Statue des Apollon.**

Vormals im Besitze des Kardinals Albani. Ergänzt die Nase, die Spitze des Kinnes, Splitter an den herabfallenden Locken, ein Stück am Halse, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit der Lyra, das r. Bein von etwas über dem Knie an bis zum Knöchel, der Stamm mit dem Köcher, die Ränder der Plinthe.

Die auf die Schultern herabfallenden Locken beweisen, dass nicht ein Athlet, sondern Apoll dargestellt ist. Der Gott erscheint sehr kräftig gebildet; um seinen leicht geöffneten Mund spielt ein unwilliger Zug, welcher die Vermuthung nahe legt, dass die L. den Bogen zum Schusse bereit hielt. Die Formengebung zeigt noch starke Anklänge an den archaischen Stil. Der durch diese Figur reproduzierte Typus scheint die Weiterentwickelung eines Originals, welches sich vermuthlich in Athen befand und durch zwei erhaltene statuarische Wiederholungen wie durch mehrere Köpfe vergegenwärtigt wird.

Bottari III 14. Righetti I 194. Clarac III pl. 483 n. 929, V pl. 861 n. 2188. Overbeck Kunstmythologie IV p. 112 n. 1, p. 175 n. 4; Atlas XX 22. Vgl. Ann. dell' Inst. 1880 p. 198 ff. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 237. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 456.

501 (28) **Statue des Harpokrates.**

Gefunden 1741 in der tiburtiner Villa des Hadrian (Berichte der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1885 p. 16). Ergänzt einige Finger der L. mit dem unteren Theile des Hornes und Stücke am l. Beine wie am l. Fusse.

Harpokrates ist die griechische Umbildung des ägyptischen Harpechruti d. i. Horus das Kind. Während die ägyptische Kunst den Sohn der Isis und des Osiris an dem *Finger saugend* darstellte, wie es kleine Kinder zu thun *pflegen*, deuteten die Griechen diese Geberde auf ein

Mahnung zu schweigen und machten so Harpokrates zu einem Gotte des Schweigens. Offenbar wurde diese Umdeutung durch den mystischen Charakter des Isis- und Serapisdienstes veranlasst, in dessen Gefolge sich die Verehrung des Harpokrates aus Alexandreia über die ganze klassische Welt verbreitete. Unsere Statue scheint nach ihrem Stile frühestens in hadrianischer Zeit gearbeitet. Über ihrem Scheitel ist eine Lotosblume angebracht, ein Symbol, welches im ägyptischen Kultus eine hervorragende Rolle spielte. Die Bedeutung des in der L. befindlichen Hornes ist unklar. Für ein Füllhorn scheint es zu klein.

Bottari III 74. Piranesi racc. di statue T. 18. Montagnani II 72. Righetti I 17. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 67. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 189 n. 53. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 2747.

502 (27) **Statue eines Jägers.**

Gefunden 1747 bei der Porta Latina in dem Grundstücke Ferratella (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIII n. 91), vormals im Besitze des Kardinals Albani. Ergänzt die Nasenspitze, fast der ganze l. Arm mit dem Speere, beinahe alle Finger der R., der Hase, verschiedene Zweige der Pinie, die Ränder der Plinthe zum grössten Theil.

Der Jäger ist dargestellt, wie er triumphierend ein ereiltes Wild emporhebt, welches recht wohl, wie der Ergänzer angenommen, ein Hase gewesen sein kann. Die ideale Nacktheit bildet einen unangenehmen Gegensatz zu dem Porträtkopfe und zu der modischen Anordnung des Haupt- und Barthaares, die, wie die Behandlung der Pupillen, frühestens auf die Zeit der Antonine hinweist. Ob die auf der l. Seite der Plinthe beigefügte Inschrift: POLYTIMUS LIB(ertus) den dargestellten Jäger, den Bildhauer oder den Lieferanten der Statue bezeichnet, ist ungewiss.

Bottari III 60. Montagnani II 98. Righetti I 62. Clarac IV *pl. 740 n.* 1787. Vgl. Visconti opere varie I p. 83. Braun Ruinen *und Museen* p. 188 n. 52.

503 (24) **Statue der Hera.**

Gefunden 1750 auf dem Aventin. Ergänzt die Nasenspitze, der ganze l. Arm, der r. von der Mitte des Oberarmes abwärts, Stücke an dem herabfallenden Mantel, der ganze untere Theil der Figur — der sorgfältig verschmierte Bruch reicht auf der Vorderseite beinahe bis zu dem Schoosse empor und geht von hier aus nach beiden Seiten in schräger Richtung abwärts —, die Plinthe.

Die Figur scheint auf dasselbe vielleicht von Alkamenes geschaffene Original zurückzugehen, wie die vatikanische Kolossalstatue n. 297. Die drei auf dem Haarbande angebrachten Bohrlöcher beweisen, dass das Haupt auch hier von einer Stephane oder einem Diadem aus Metall umgeben war. Die l. Hand stützte ein Szepter auf; die andere Hand hat der Ergänzer richtig mit einer Schale ausgestattet. Wenn die ganze Formengebung weicher, der Gesichtsausdruck milder und in Übereinstimmung hiermit der Kopf etwas mehr nach der r. Schulter geneigt ist, so scheint die kapitolinische Statue in diesem allen dem Original näher zu stehen als die vatikanische, in welcher der Typus durch die kolossalen Dimensionen und durch die dekorative, auf die Fernwirkung berechnete Ausführung einen starreren Charakter erhalten hat.

Bottari III 6. Righetti I 19. Montagnani II 69. Clarac III pl. 423, 749. Overbeck Kunstmythologie III p. 428, p. 446, p. 461 n. 5, p. 462—463; Atlas XIV 20. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 414 Fig. 455. Vgl. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 63 ff. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 92.

504 (22) **Statue einer zurückweichenden Alten.**

Vormals im Belvedere des Vatikan. Ergänzt der Kopf, der r. Vorderarm, die Finger der L. ausser dem Daumen, der r. Fuss nebst dem darüber fallenden Gewandstücke, der äussere Theil der Plinthe.

Die Alte weicht, betroffen oder erschreckt, zurück, indem sie ihren, über die l. Schulter und den Rücken herabfallenden Mantel mit der L. an der Hüfte festhält. *Die ursprüngliche* Stellung des Kopfes scheint von dem *Ergänzer im Ganzen* richtig getroffen zu sein: der Kopf

war empor gerichtet nach einer Person oder einem Gegenstande, welcher die in der Figur herrschende Bewegung veranlasst. Die r. Hand haben wir uns vermuthlich geöffnet und etwas rückwärts gewendet zu denken. Die Ansicht, dass diese Alte als Amme oder Wärterin in die Niobidengruppe einzuschalten sei, dürfte gegenwärtig kaum noch einen Vertheidiger finden. Das Motiv stimmt in allem Wesentlichen mit demjenigen einer in mehreren Wiederholungen erhaltenen weiblichen Figur überein, die jedoch nicht als hässliche Alte, sondern als ein schönes gereiftes Mädchen charakterisiert ist und deren Gesicht einen schmerzlich bewegten Ausdruck zeigt. Der Versuch, auch dieser Mädchenfigur einen Platz unter den Niobiden anzuweisen, ist gegenwärtig allgemein als verfehlt anerkannt. Hingegen würde sie vortrefflich in einen anderen berühmten Statuencyclus hineinpassen, nämlich als Danaostochter in denjenigen, welcher sich in der den palatinischen Apollotempel umgebenden Halle befand und Danaos mit gezücktem Schwerte, umgeben von seinen Töchtern, darstellte (vgl. unsere n. 559, 560).

De Rossi raccolta di statue T. 25. Bottari III 62. Montagnani II 100. Righetti I 18. Clarac IV pl. 780 n. 1947. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Von der Kunst der Zeichnung der alten Völker Kap. IV § 35. Welcker alte Denkmäler V p. 88—90. Stark Niobe p. 291 ff. Die muthmassliche Danaide: Arch. Zeit. II (1844) T. 19 p. 306—307. Clarac IV pl. 590 n. 1276. Vgl. Stark a. a. O. p. 290.

505 (21) **Statue eines ausruhenden Epheben.**

Gefunden 1742 in der tiburtiner Villa des Hadrian (Ficoroni bei Fea miscellanea p. CLVI n. 75) und von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt die Nase, ein Stück der r. Schulter, der r. Vorderarm, die l. Hand, die untere Hälfte des l. Unterschenkels nebst dem Fusse, die Spitze des r. Fusses, der Felsen, die Plinthe.

Die Ergänzungen sind durch besser erhaltene Wiederholungen im Wesentlichen gesichert. Unter den vielen *Deutungen*, welche für unsere Statue vorgeschlagen worden sind, verdient die auf Hermes Beachtung, da der

Götterbote in der That auf späteren Vasenbildern häufig in einer ähnlichen Stellung dargestellt ist. Doch widerspricht dieser Deutung der Umstand, dass eine vortrefflich erhaltene Pariser Replik keine Spur von den Attributen des Hermes erkennen lässt. Die Statue scheint vielmehr der Klasse von Genrefiguren anzugehören, die zur Ausschmückung der Gymnasien dienten, und einen Jüngling darzustellen, der ausruht, sei es nach einer gymnastischen Übung, sei es einer solchen entgegensehend. Wie sein erhobener r. Arm anzeigt, unterhält er sich dabei, etwa mit einem Genossen, dessen Statue der unserigen gegenüber aufgestellt war. Das Motiv scheint aus demjenigen des sogenannten Sandalenbinders abgeleitet, dessen Formengebung in der Münchener Replik eine nahe Verwandtschaft mit lysippischer Kunstweise bekundet. Die glatte Ausführung unserer Statue deutet auf die Zeit Hadrians oder der Antonine.

Bottari III 61. Montagnani II 99. Righetti I 49. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 65. Clarac V pl. 859 n. 2170. Vgl. Lange über das Motiv des aufgestützten Fusses p. 13 ff. Über den Sandalenbinder: Lange a. a. O. p. 2 ff. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 151.

506 (20) **Statue des Apollon.**

Unter Clemens XIII. erworben. Ergänzt die Nase, die Vorderarme, die Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Von dem Originale dieser dürftig ausgeführten Figur giebt eine vortreffliche Statue, welche 1862 im athenischen Dionysostheater gefunden wurde, einen deutlichen Begriff. Apoll erscheint sehr kräftig gebildet mit hoch gewölbter Brust, muskulösen Armen und Oberschenkeln, aber mit verhältnismässig kleinem Kopfe. Das in zierliche Zöpfe geflochtene Haar zeigt eine während der archaischen Periode sowohl im Leben wie in der Kunst übliche Anordnung. Da der Stil auf die Entwickelung hinweist, welche der freien Kunst unmittelbar vorherging, und die Charakteristik eine sehr detaillierte ist, so hat man diesen Typus bald zu Kalamis, bald zu Kalli-

machos in Beziehung gesetzt, zwei jener Übergangsphase angehörigen Meistern, die sich, obwohl jeder von ihnen eine besondere geistige Richtung verfolgte, beide nach der Überlieferung durch eine feine Durchführung der Einzelheiten auszeichneten. Wenn uns, wie es den Anschein hat, eine Abbildung dieser Apollofigur auf athenischen Münzen erhalten ist, so würde der Gott in der gesenkten R. einen Lorbeerzweig, in der L. den Bogen gehalten haben. Die Beine sind an dem kapitolinischen Exemplare falsch restauriert. Die athenische Statue und drei andere Wiederholungen des gleichen Typus, an denen die Beine antik sind, zeigen eine Stellung, welche in höherem Grade der archaischen Kunstweise entspricht: der Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist mit geringerer Schärfe hervorgehoben, der l. Unterschenkel mehr senkrecht gestellt.

Bottari III 49. Righetti I 20. Clarac V pl. 862 n. 2189. Conze Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik T. VII p. 16. Vgl. Journal of hellenic studies I p. 178 ff. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 239 ff. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 456. Overbeck Kunstmythologie IV p. 104 ff. (p. 105 n. 4), p. 163 ff.

507 (17) **Weibliche Statue als Roma ergänzt.**

Der Körper rührt von einer weiblichen Statue her, deren Typus am Besten durch ein in der Villa Albani befindliches Exemplar (n. 835) vergegenwärtigt wird. Der in die Gewandöffnung eingelassene, antike aber nicht zugehörige Kopf zeigt einen aus dem polykletischen (vgl. n. 58) abgeleiteten Typus. Der Restaurator hat aus dieser Mischbildung durch Beifügung des Speeres und der Victoria eine Dea Roma gemacht.

Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Wien 1890) p. 73 Fig. 3 a b.

In der Mitte des Saales:

508, 509 (2, 4) **Kentaurenpaar des Aristeas und Papias aus Aphrodisias** (in Karien).

Die beiden aus dunkelgrauem Marmor (bigio morato) gearbeiteten Statuen wurden 1736 durch Alessandro

Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXXXIV n. 55) und 1765 von Clemens XIII. dem Museum geschenkt. Ergänzt an dem alten Kentauren: die l. Braue, beinahe alle Finger der r., der Daumen der l. Hand, das Mittelstück des r. Vorderbeines, allerlei Stücke am Haupt- wie am Barthaar und am Pantherfelle; an dem jungen Kentauren: Splitter am Haare, die Nasenspitze, die Spitzen der Ohren, beide Hände, ein Stück des Pedums und der Nebris, der grösste Theil des l. Vorderbeines — doch ist der zugehörige Pferdehuf antik —, das r. Hinterbein, der Pferdeschwanz, mancherlei Stücke am Stamme mit der ganzen Syrinx und dem grössten Theile des Pinienzweiges. Die Plinthen beider Figuren sind grössten Theils modern. Doch ist die an der Plinthe des jüngeren Kentauren angebrachte Inschrift bis auf wenige Buchstaben entschieden antik.

Ein alter und ein junger Kentaur sind einander gegenübergestellt. Auf dem Pferderücken beider hat sich ein Ansatz erhalten, welcher, wie andere besser erhaltene Wiederholungen beweisen, von einer an dieser Stelle angebrachten Erosfigur herrührt. Der ältere Kentaur, dessen Arme auf dem Rücken zusammengebunden sind, wird von dem Liebesgotte gepeinigt. Er dreht den Oberkörper krampfhaft nach rückwärts, blickt mit einem Ausdruck, in dem sich Schmerz und wilder Grimm mischen, nach derselben Richtung und peitscht mit dem Pferdeschwanze nach dem ihn quälenden Knaben. Der nächstliegende Gedanke würde sein, dass der Eros die Fesseln, welche die Arme des Kentauren umspannen, scharf anzog. Doch lässt eine im Louvre befindliche Wiederholung, an der die Arme des Eros zum Theil erhalten sind, vielmehr darauf schliessen, dass der Liebesgott in der gesenkten R. eine Peitsche hielt und damit dem Kentauren zusetzte. Es fehlt uns an jeglichem Anhaltspunkte, um die Handlung zu bestimmen, in welcher der auf dem Rücken des jüngeren Kentauren sitzende Eros dargestellt war. Soviel ist jedoch sicher, dass dieser *Kentaur durch* die Gegenwart des Liebesgottes in keiner *Weise belästigt* wird. Er sprengt munter vorwärts und *wendet dabei* das lachende Gesicht seinem von Eros ge-

quälten Kumpane zu. Wenn der Ergänzer ihn mit der erhobenen R. ein Schnippchen schlagen lässt, so scheint dies der Situation ganz angemessen. Keines Falls kann er, wie es an der vatikanischen Wiederholung n. 165 der Fall gewesen zu scheint, in jener Hand ein erlegtes Wild gehalten haben, da ein solches an der r. Seite des Oberkörpers nothwendig Ansatzspuren hinterlassen haben würde. Der Gedanke, welcher der Gruppe zu Grunde liegt, ist also folgender: der alte Kentaur, für den sich die Liebeständelei nicht mehr schickt, wird von Eros gepeinigt; dagegen fühlt sich der junge Kentaur in der Begleitung des Liebesgottes äusserst wohl und scheint sich über den alten verliebten Narren lustig zu machen. Der Ausdruck einer derartigen Moral durch eine scharf zugespitzte Antithese entspricht dem Geiste der hellenistischen Zeit und findet in der alexandrinischen Poesie mancherlei Analogien. Ausserdem zeigt der ältere Kentaur in der Behandlung des Kopfes wie in der Bewegung des Oberkörpers eine nahe Verwandtschaft mit dem Laokoon (n. 153), mit Giganten des pergamenischen Frieses und mit dem Kentauren eines Hochreliefs, welches auf Samothrake unweit des jüngeren, in der hellenistischen Zeit erbauten Tempels gefunden wurde und nach seinem Stile derselben Zeit anzugehören scheint. Nach alledem dürfen wir die Erfindung unserer Figuren der hellenistischen Kunst zuschreiben. Da sich von beiden Figuren Wiederholungen erhalten haben, deren Ausführung ein feineres Kunstgefühl bekundet, so können die kapitolinischen Exemplare nicht die Originale sondern nur Copien sein. Die Aphrodisier Aristeas und Papias, deren Namen auf den Plinthen beigefügt sind, waren offenbar die Copisten; denn der Versuch die beiden Inschriften auf die Meister des Originales zu beziehen, stösst auf die Schwierigkeit, dass die Existenz der in Aphrodisias thätigen Bildhauerschule erst im zweiten Jahrhundert n. Chr. nachweisbar ist. Der Fundort der beiden Figuren, die Buchstabenformen der Inschriften und die Weise der Ausführung deuten auf hadrianische Zeit. Offenbar

waren Aristeas und Papias bemüht, dem spröden grauen Marmor eine der Bronzearbeit entsprechende Ausführung abzugewinnen, ein Streben, welches besonders hervortritt in den losen Partien des Haupthaares, die wie gegossen, und in den kurzen auf der Brust wie am Pferdeleibe angebrachten Haaren, die wie ciseliert aussehen. Doch war dieses dem Stoffe Gewalt anthuende Streben die Klippe, an der die Bildhauer trotz aller technischen Virtuosität scheiterten. Die nachgeahmte Ciselierarbeit macht einen trockenen Eindruck und schneidet vielfach in das Fleisch ein; die Muskeln erscheinen wie künstliche Wülste, die des organischen Lebens entbehren. Bei der prätentiösen Weise, in der Aristeas und Papias ihre Vorbilder reproduzierten, ist es nicht zu verwundern, dass die beiden Bildhauer auf ihre Arbeit stolz waren und es demnach wagten, ihre Namen auf den Plinthen der Statuen beizufügen.

Clarac IV pl. 739 n. 1781, pl. 740 n. 1780. Der jüngere Kentaur: Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 47, 598. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 127 Fig. 132. Weiteres bei Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 369. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1421. Die Statue im Louvre: Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre I n. 299. Das Relief von Samothrake: Conze Untersuchungen auf Samothrake I T. 52 p. 23, p. 27—28.

510 (3) **Heraklesknabe** aus Probierstein.

Gefunden auf dem Aventin gegenüber dem Monte Testaccio in der Vigna eines Monsignore dei Massimi, der die Statue für 1000 Ducaten dem Municipio verkaufte. Ergänzt ein Stück des r. Oberarmes, die l. Hand mit den Äpfeln, der herabfallende Theil des Löwenfells — doch sind die an dem Stamme haftenden Klauen antik —, die Ränder der Plinthe.

Die Statue liefert wiederum einen schlagenden Beleg für den nachtheiligen Einfluss, welchen die in der späteren Kaiserzeit überhandnehmende Vorliebe für kostbares *Material auf die* Plastik ausübte. Sie ist aus Probierstein *gearbeitet, einer* Steinart, welche sich nur selten in grösseren *Blöcken* findet. Nun ist es ja schon an und für sich

ein ungeheuerlicher Gedanke eine Kinderfigur in kolossalen Dimensionen darzustellen. Seine Verwirklichung wirkt aber hier um so ungünstiger, als sich die zarten Formen des Kinderkörpers in dem harten Materiale überhaupt nicht zum Ausdruck bringen lassen und dieser Mangel bei der Kolossalbildung mit besonderer Schärfe hervortritt. Der Körper erscheint einfach plump, der Ausdruck des Gesichts mehr grinsend als lächelnd. Der Versuch den Bildhauer dadurch zu rechtfertigen, dass er bestrebt gewesen sei einen physiologischen Vorgang zu vergegenwärtigen, nämlich den Betrachter darauf hinzuweisen, wie sich aus diesem ungeschlachten Knaben der Herrlichste der Helden entwickelt habe, ist entschieden verfehlt; denn die Statue zeigt eben nur den ungeschlachten Knaben und deutet in keiner Weise die Entwickelung an, welche diesem Organismus in der Zukunft bevorstand. Von der in der R. befindlichen Keule ist nur der Griff aus Stein gearbeitet; den Kolben haben wir uns aus Bronze ausgeführt und an den Griff angesetzt zu denken. Vgl. n. 578.

De Rossi raccolta di statue T. 19. Bottari III 26. Montagnani I 40. Millin gal. myth. pl. 123, 482**. Righetti I 59. Clarac V pl. 781 n. 1956. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 184 n. 50.

Dieser Herkulesfigur dient als Basis:

511 **Basis, Schicksale des Zeus.**

Vormals zu Albano in der Villa Savelli-Paolucci, 1753 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt.

Der Reliefschmuck dieser Basis vergegenwärtigt die Schicksale des Zeus von seiner Geburt bis zu seiner Anerkennung als Herrscher der olympischen Götter. Auf der Seite, deren Relief den Ausgangspunkt der Darstellungen zu bilden scheint, hat sich nur eine auf der Erde sitzende weibliche Figur erhalten. Sie wird in der Regel *für Rhea erklärt*, die im Begriff ist den Zeusknaben zu *gebären. Die* nächstfolgende Seite zeigt Rhea, wie sie *dem Kronos* (Saturnus) den in eine Windel gewickelten *Stein überbringt*, den der Gott statt seines Söhnchens

verschlingen wird. Auf der dritten Seite sehen wir den Zeusknaben von der Ziege Amaltheia gesäugt und umgeben von zwei Korybanten, welche mit den Schwertern auf die Schilde schlagen, damit Kronos das Geschrei des neugeborenen Kindes nicht vernehme. Die weibliche Figur, welche, eine Thurmkrone auf dem Haupte, daneben sitzt, scheint die Personification der städtereichen Insel Kreta zu sein. Auf der vierten Seite thront Zeus mit Szepter und Donnerkeil auf einem Sessel, unter dem das Symbol der Weltherrschaft, der Globus, angebracht ist. Die übrigen Götter umgeben ihn stehend. Unmittelbar neben Zeus sieht man Pallas, ihm gegenüber Hera und Apollon, dessen Kopf einen ähnlichen Typus und eine ähnliche Anordnung des Haares zeigt wie die in demselben Saale aufgestellte Statue n. 506 (20). Hinter dem Göttervater steht Hermes, über welchem der an dem Pileus erkennbare Kopf des Hephaistos (vgl. n. 90) hervorragt. Die Reliefs, namentlich dasjenige, welches die Götterversammlung darstellt, bekunden das Streben des Bildhauers in der Anlage und der Formengebung der Figuren wie in der Auswahl der Typen eine strenge Kunstweise nachzuahmen. Doch ist dieses Streben nicht consequent durchgeführt und z. B. Hermes mit der Börse ausgestattet, einem Attribute, welches ihm erst die griechisch-römische Kunst gegeben hat.

Foggini Mus. cap. IV 5—8. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 62, 803—805. Overbeck Kunstmythologie II p. 170 O, p. 175 ff., p. 325 n. 2, p. 326 n. 4, p. 328 n. 9, III p. 129 E; Atlas III 23, 24, IV 1. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 798 Fig. 861, 862, III p. 2134 Fig. 2391, p. 2139 Fig. 2397. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 2142.

Stanza del Fauno.

512 (18) **Amazonensarkophag.**

Gefunden 1744 im Grundstücke Salona vor Porta Salara, von Benedict XIV. geschenkt.

Die Gruppen, aus welchen diese und andere ähnliche *Sarkophagreliefs* zusammengesetzt sind, scheinen durch

ein oder mehrere Kunstwerke bestimmt, welche den Kampf der Athener gegen die in Attika eingefallenen Amazonen darstellten. Doch sind diese Gruppen lediglich nach decorativen Gesichtspunkten angeordnet und haben die Sarkophagarbeiter es unterlassen ihre Reliefs durch deutliche Hervorhebung des Theseus, Peirithoos und der Antiope als gerade auf den attischen Amazonenkampf bezüglich zu charakterisieren. Die Decoration der Hauptseite zerfällt in drei Gruppen. In der Mitte liegt eine todte Amazone; ihr ledig fortspringendes Pferd wird am Zügel von einem Krieger gefasst, auf welchen eine andere Amazone mit geschwungener Doppelaxt zueilt. Da dieselbe Darstellung, abgesehen von der todten Amazone, auf anderen Sarkophagen in entgegengesetzter Richtung vorkommt, so liegt der Gedanke nahe, dass sie auf eine plastische Gruppe zurückgeht. Links von der Mittelscene sieht man eine Amazone, die auf ihrem sich hoch aufbäumenden Rosse fortsprengt; ein jugendlicher Krieger hat sie mit der r. Hand am Haare gefasst, während eine zweite Amazone ihre Gefährtin zu befreien sucht. Die r. Seitengruppe zeigt eine berittene Amazone, die mit der Doppelaxt auf einen vom Pferde herabstürzenden Krieger einhaut, und einen anderen Krieger, welcher dem letzteren zu Hülfe kommt. Weiter rechts schreitet eine Amazone, die in der R. einen Speer, in der L. eine Doppelaxt hält, über einen getödteten Gegner weg, indem sie mit dem l. Fuss auf dessen Leib tritt. An jeder Ecke ist eine vorschreitende Siegesgöttin angebracht, die linke ein Tropaion, die rechte eine Guirlande haltend. Der auf der Spitze des Tropaions angebrachte Gegenstand ist kein Scalp, sondern ein Helm, der die Form eines mit Haaren bedeckten Kopfes hat, eine Form, welcher wir durch mehrere erhaltene bronzene Exemplare erkennen. Die Darstellung *der Kämpfe* setzt sich auf den beiden Seitenflächen fort. *Der Deckel* zeigt Amazonen, welche, theils gefesselt, *theils ungefesselt*, in betrübter Haltung auf dem Boden *sitzen*, und zwischen ihnen allerlei Waffenstücke. Di

Ausführung ist sehr sorgfältig. Die kühne Weise, in der die Figuren der Hauptseite aus dem Grunde herausgearbeitet sind, beweist, dass der Bildhauer den technischen Theil seiner Kunst vortrefflich verstand.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. 32, 77—77b, p. 91 ff. Vgl. p. 76 ff.

Auf diesem Sarkophage steht:

513 (21) **Kopf der Ariadne.**

Ergänzt Nase, Oberlippe, Büste.

Der das Haupt umgebende Epheukranz weist auf eine Frauengestalt aus dem bakchischen Kreise hin. Doch scheint für eine gewöhnliche Bakchantin der Ausdruck des wunderbar schönen Gesichtes zu edel und zu gehalten. Demnach spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass das vornehmste weibliche Wesen des Thiasos, nämlich Ariadne, dargestellt ist. Der Kopf hat mancherlei Spuren seiner ursprünglichen Polychromie bewahrt. Man erkennt deutlich, dass der Marmor an den Fleischtheilen von einer Beize durchdrungen ist, während die rauhe Oberfläche der Haarpartien mit grösster Wahrscheinlichkeit auf Vergoldung schliessen lässt. Waren aber die Haare vergoldet, so muss auch der dieselben umgebende Epheukranz einen mehr oder minder der Natur entsprechenden Ton gehabt haben. Die Augen waren aus Edelsteinen oder buntem Glasfluss eingesetzt. Man kann es sich leicht vorstellen, wie die Wonne, welche über das Gesicht verbreitet ist, in ihrem feuchten Glanze den höchsten Ausdruck erhielt.

Braun Ruinen und Museen p. 195 n. 59.

514 (16) **Ein Knabe mit einer Gans ringend,** wahrscheinlich nach Boëthos.

Gefunden 1741 an der vom Lateran nach S. Croce in Gerusalemme führenden Strasse (Ficoroni bei Fea *miscellanea* I p. CLII n. 71). Ergänzt am Knaben ein Stück des r. Vorderarmes, beinahe das ganze l. Bein — doch ist der Fuss abgesehen von den Zehen antik —, an der Gans der Kopf und das benachbarte Stück des Halses.

Ein derber Knabe steht mit ausgespreizten Beinen da und umklammert, den Oberkörper zurückbeugend, mit beiden Armen den Hals einer Gans, um dieselbe am Vorwärtsschreiten zu verhindern. Der Vogel sucht seinen Hals aus der Umklammerung herauszuziehen und stemmt zu diesem Zwecke seinen wuchtigen Körper fest auf den Boden. Die wunderbar in sich abgeschlossene Gruppe stellt den unentschiedenen Kampf in ebenso naturwahrer wie humoristischer Weise dar. Man beachte namentlich die köstliche Komik, mit welcher der Künstler den Eifer im Gesichte des Knaben ausgedrückt hat. Diese Gruppe, von der sich mehrere Wiederholungen erhalten haben, scheint zur Verzierung eines Wasserwerkes gedient zu haben. Sie giebt, wie ziemlich allgemein angenommen wird, ein von Plinius (n. h. 34, 84) erwähntes Bronzeoriginal des Boëthos wieder, eines Künstlers, der nach dem Inhalte wie nach dem Stile seiner Gruppe nicht vor der Diadochenzeit thätig gewesen sein kann. Er ist vielleicht identisch mit einem gleichnamigen Bildhauer, der nach einer auf Delos gefundenen Inschrift eine Statue des Antiochos IV. Epiphanes (175—164 v. Chr.) arbeitete.

Bottari Mus. cap. III 64. Montagnani II 102. Righetti I 37. Clarac V pl. 874 C n. 2227 A. Vgl. Visconti opere varie IV pl. 166—168, p. 396. Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 140. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II^3 p. 143—144, p. 183 Anm. 207—209. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1586. Die delische Inschrift: Bull. de correspondance hellénique III (1879) p. 363—364. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 210, 521.

515 (8) **Knabe mit Seilenmaske.**

Unter Clemens XII. im Museum aufgestellt. Ergänzt am Knaben beinahe die ganze Vorderseite des Gesichts von etwas unter den Augen an bis zum unteren Rande des Kinnes, die r. Hand nebst der von ihr gehaltenen Bartlocke der Maske, beide Unterschenkel.

Ein kleiner Knabe ergötzt sich damit, eine gewaltige *Seilenmaske,* welche beinah ein Drittel seiner Höhe erreicht, *über das* Gesicht zu ziehen. Die herzliche Lust, *mit der er diesem* Spiele obliegt, und die Mühe, die er

hat, die schwere Maske zu bewältigen, sind in äusserst drolliger Weise wiedergegeben. Dabei bildet die Maske mit ihrem greisenhaften Typus und ihrem mürrischen Ausdrucke einen höchst pikanten Gegensatz zu dem lachenden Kindergesichte. Die Ausführung ist vortrefflich.

Ficoroni de larvis scenicis T. 73. Bottari III 40. Montagnani I 48. Righetti I 90. Clarac III pl. 540 n. 1134. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 191 n. 55.

In der Mitte des Zimmers:

516 (1) **Satyr aus rothem Marmor** (rosso antico).

Gefunden 1736 durch Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXLIV n. 55), 1746 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt die Spitze der Nase und des Kinnes, Splitter am Haare, der r. Arm mit der Traube, die l. Hand mit dem Pedum, der herabhängende Theil des Ziegenfelles, die Beine — doch sind die Füsse zum Theil antik —, der Stamm mit der Syrinx; an der Ziege der Kopf, das l. Vorderbein und beide Hinterbeine; vielerlei an der Plinthe.

Dieser Typus ist bereits bei der vatikanischen Wiederholung n. 251 besprochen worden.

Bottari III 34. Montagnani I 58. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 59. Die übrige Litteratur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1500.

Diese Statue steht auf

517 **Basis,** dem Jupiter Sol Serapis geweiht.

Gefunden 1745 bei der Kirche S. Sebastiano an der Via Appia (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXII n. 90), von Benedict XIV. geschenkt.

Diese Basis trug nach der darauf angebrachten Inschrift einen Gegenstand, welchen der Augur Scipio Orfitus in Folge eines Gelübdes dem Jupiter optimus maximus Sol Serapis (vgl. n. 304) geweiht hatte. Dieses Gelübde bezog sich offenbar auf eine kriegerische Aktion, die den von Orfitus gewünschten Erfolg hatte; denn wir sehen auf der r. Seite der Basis ein von einer Victoria und

der Göttin Roma umgebenes Tropaion dargestellt (ergänzt der dem Tropaion aufgesetzte Helm, die l. Hand der Victoria, der Kopf, beinah das ganze r. Bein, die l. Hand und der obere Theil des Speeres der Roma). Das Relief der l. Seite vergegenwärtigt das für die Erfüllung des Gelübdes dargebrachte Dankopfer: ein Opferdiener (ergänzt die r. Hand und das r. Bein) steht vor einem Stiere (erg. das l. Vorderbein) und scheint denselben mit der r. Hand an der Schnauze zu fassen; ihm zugewendet steht ein Mann, vermuthlich Orfitus (ergänzt die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit der Schale), mit über das Hinterhaupt gezogener Toga, welcher den r. Vorderarm nach dem Kopfe des Stieres vorstreckt; ob ihm der Ergänzer mit Recht ein Schale in die r. Hand gegeben, bleibt fraglich. Die Rückseite zeigt im Hintergrunde eine mit Thürmen versehene Stadtmauer. Vor dem Thore ist die Personification der Erde, Gaia (vgl. n. 5), gelagert (erg. der r. Vorderarm und die l. Schulter). Auf sie zu sprengt auf einem Stiere (erg. die Schnauze, das r. Vorderbein und Stücke an den beiden Hinterbeinen) ein geharnischter Mann, welcher in der L. ein Füllhorn, in der erhobenen R. einen Lorbeerzweig hält (ergänzt der untere Theil des Gesichtes und ein Stück am r. Arme), wie es scheint, der Kaiser, unter dessen Auspizien das von Orfitus gethane Gelübde in Erfüllung ging und der dadurch, dass er auf einem Stiere reitet, als neuer Serapis bezeichnet ist. Doch lässt sich sein Gesicht wegen der ungünstigen Erhaltung mit keinem bekannten Kaiserporträt identifizieren. Die Annahme, dass der Augur Scipio Orfitus, welcher diese Basis stiftete, und ein gleichnamiger Augur, der nach der Inschrift einer anderen an der gleichen Stelle gefundenen Basis (Corpus inscr. lat. VI 1 n. 505) 295 n. Chr. Taurobolien feierte, dieselbe Person seien, wird dadurch ausgeschlossen, dass der Stil des Reliefs spätestens auf die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts hinweist.

Foggini Mus. cap. IV 64—67. Righetti I 99. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 402.

Stanza del Gladiatore.

518 (16) **Büste des Marcus Junius Brutus** (?).

Ergänzt die Nasenspitze, zwei Splitter auf der Stirn, einer auf der l. Backe.

Die Benennung darf nach dem Vergleiche der Büste mit den auf Münzen vorkommenden Porträts des Brutus zwar nicht als sicher aber doch als wahrscheinlich betrachtet werden. Auch lässt der Kopf die Eigenschaften erkennen, welche nach der Überlieferung für den Mörder des Caesar bezeichnend waren: eine beschränkte Intelligenz, den Hang zu düsterer Träumerei und eine an Grausamkeit streifende Härte.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XIX p. 191 ff. Der hier angeführten Litteratur sind noch Visconti opere varie IV p. 321 n. 89, Friederichs-Wolters Bausteine n. 1636 und Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 361 Fig. 390 beizufügen.

519 (14) **Mädchenfigur.**

Gefunden 1743 in der tiburtiner Villa des Hadrian (Ficoroni bei Fea miscellanea p. CLIX n. 84), von Benedict XIV. geschenkt. Ergänzt die l. Hand mit dem Strausse, allerlei an den Fingern der Rechten, die Plinthe. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber antik und zugehörig. Ergänzt der Zopf und die von ihm herabreichenden Bänder.

Die geläufige Benennung als Flora ist willkürlich. Vielmehr scheint es sich einfach um eine Genrefigur zu handeln. Die technische Meisterschaft, mit welcher die Gewänder behandelt sind, bekundet deutlich den Geist der hadrianischen Plastik. Der Mantel, welcher in schweren, scharfen Falten bricht, soll offenbar ein aus einem steifen, etwa atlasartigen Stoffe gearbeitetes Gewand wiedergeben. Er bildet einen nachdrücklichen Gegensatz zu dem Chiton, der als aus einem dünneren, schmiegsameren Stoffe bestehend charakterisiert ist, verhindert aber auch, dass die Plastik der Körperformen gehörig zur Geltung kommt.

Bottari III 45. Piranesi raccolta di statue T. 10. Visconti opere varie IV 15 p. 101—104, p 306 n. 61. Bouillon Musée des anti-

ques I 51. Montagnani II 88. Righetti I 4. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 101, 599c. Clarac III pl. 439 n. 795 A. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. I p. 149—150, p. 154. Braun Ruinen und Museen p. 199 n. 62.

520 (12) **Sogenannter Antinoos.**

Die Statue wurde um 1738 in der tiburtiner Villa des Hadrian bei den daselbst von dem Kardinal Albani vorgenommenen Ausgrabungen gefunden und von diesem Kardinale dem Papste Clemens XII. abgetreten. Ergänzt beide Vorderarme — doch ist die r. Hand, abgesehen vom Daumen, Zeigefinger und dem unteren Theile des von ihr gehaltenen Stäbchens, antik —, der r. Fuss, der l. Unterschenkel mit dem Fusse, der Stamm, die Plinthe.

Ein Jüngling steht da, indem er mit dem leicht vorgestreckten r. Arme ein Attribut, dessen erhaltenes, oberes Ende die Form eines dünnen Stabes hat, in schräger Richtung abwärts hält; sein Blick verfolgt die gleiche Richtung; der Ausdruck des Gesichtes zeigt einen leisen Anflug von Melancholie. Der geläufigen Erklärung für Antinoos steht entgegen, dass die Figur weder in der Bildung des Kopfes noch in der des Körpers die für den Liebling des Hadrian bezeichnenden Eigenthümlichkeiten aufweist. Dies fällt um so schwerer ins Gewicht, als die Statue in einer Villa des Hadrian gefunden ist und wir bei einem Antinoosbilde, welches der Kaiser öfters zu betrachten Gelegenheit hatte, besondere Porträtähnlichkeit zu erwarten hätten. Wenn man, um jene Erklärung aufrecht zu erhalten, vermuthet hat, Antinoos sei als Hermes mit dem gesenkten Caduceus in der R. dargestellt und desshalb absichtlich diesem Gotte möglichst ähnlich gebildet, so findet eine solche Annahme in den sicher beglaubigten Denkmälern, welche den Jüngling als Gott (vgl. z. B. n. 295) wiedergeben, nicht die geringste Analogie. Der Typus des Antinoos erscheint hier allenthalben gewahrt und er ist nur durch die beigefügten Attribute zu dem betreffenden Gotte in Beziehung gesetzt. Nach einer anderen Ansicht stellt die Statue einfach Hermes dar, etwa *wie er mit gesenktem* Caduceus einen Verstorbenen *geleitet, ein* Motiv, welches bei einer für ein Grabmal

bestimmten Statue recht wohl denkbar wäre. Aber kein antiker Künstler würde es gewagt haben, Hermes unter Formen darzustellen, welche sich wie diejenigen unserer Statue von den überlieferten Typen dieses Gottes wesentlich unterscheiden. Vielmehr scheint es nach den Formen wie nach dem Ausdrucke, dass die Statue einen von der hellenistischen Kunst geschaffenen Idealtypus reproduziert. Ihre Bedeutung wird sich aus dem in der R. befindlichen Attribute ergeben haben. Von dem letzteren hat sich jedoch nur das obere stabförmige Ende erhalten, an dem, offenbar aus Bronze gearbeitet, der unter die Hand herabreichende Theil des Attributes befestigt war. Da die Annahme eines Caduceus ausgeschlossen ist, könnte man an einen Zweig denken. Wenn wir jedoch der Stellung des r. Armes und der Richtung des Blickes Rechnung tragen, so ergiebt sich als ein besonders passender Gegenstand eine Angelruthe. Die Statue würde hiernach einen angelnden Jüngling darstellen, eine Figur, die sich vortrefflich zur Dekoration eines Wasserbassins eignete. Ist diese Vermuthung richtig, so erhebt sich die weitere Frage, ob dieser angelnde Jüngling einfach als Genrestück aufzufassen oder mythologisch zu benennen sei. In dem letzteren Falle würde man am ersten Narkissos ins Auge zu fassen haben. Da die alexandrinische Poesie die mythischen Stoffe mit grosser Freiheit behandelte, so scheint es recht wohl denkbar, dass sie eine Version erfand, nach welcher sich Narkissos beim Fischen in sein Spiegelbild verliebte. Die elegante aber leblose Behandlung des Nackten deutet auf hadrianische Zeit.

Bottari III 56. Levezow Antinous T. III, IV p. 58. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 54. Clarac V pl. 947 n. 2426. Dietrichson Antinoos pl. IV 9 p. 145 ff., p. 182 n. 17. Vgl. Visconti opere varie IV p. 327 n. 98. Wieseler Narkissos p. 48—59. Welcker alte Denkm. V p. 90—91. Alles Übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1659.

521 (10) **Ausruhender Satyr,** wahrscheinlich nach Praxiteles.

Die Statue, die nach Nibby descrizione della villa *Adriana* p. 11 in der tiburtiner Villa des Hadrian ge-

funden sein soll, stand früher in der Villa d'Este und wurde 1753 von Benedict XIV. dem Museum einverleibt. Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit der Flöte — doch scheint dieses Attribut durch andere Wiederholungen gesichert —, der l. Arm abgesehen von dem obersten Theile und dem an dem Pantherfelle anliegenden Daumen und Zeigefinger, Splitter an dem Felle, der r. Fuss, Stücke an den Zehen des l. Fusses und an der Plinthe.

Der Satyr, der sich bis vor Kurzem durch Blasen der Flöte ergötzte, giebt sich der träumerischen Stimmung hin, in welche ihn die Musik versetzt hat. Seine Stellung ist von der reizendsten Anmuth. Er stützt sich mit dem r. Vorderarm auf einen Baumstamm und hat das hierbei vollständig entlastete r. Bein etwas zurückgezogen, so dass die Spitze des Fusses die Ferse des l. Standbeines berührt. Die l. Hand ruht leicht auf der ausgebogenen Hüfte und schiebt das lose um die Brust gelegte Pantherfell ein wenig nach rückwärts. Wie die meisten im 4. Jahrhundert v. Chr. gestalteten Satyrtypen (vgl. n. 875), zeigt auch dieser eine sehr edle Bildung. Von der thierischen Natur sind im Wesentlichen nur die spitzen Ohren festgehalten. Der muthwillige Charakter und die Sinnlichkeit, welche nach der volksthümlichen Auffassung den Satyrn eigen waren, sind zwar nicht vollständig verwischt, aber nur in sehr zarter Weise angedeutet. Die feine, etwas aufgeworfene Nase, das über der Stirn emporstarrende Haar und der schelmische Zug, welcher den leicht geöffneten Mund umspielt, weisen darauf hin, dass sich dieser Satyr unter Umständen auch muthwillig aufführen kann, während der verschwimmende Blick das Erwachen des sinnlichen Triebes ahnen lässt. Die weichen Formen des Körpers zeigen keine Spur von angestrengter Thätigkeit oder gymnastischer Ausbildung sondern machen den Eindruck, als hätten sie sich nur »durch freie Gunst der Natur« (Brunn) zu so herrlicher Blüthe entfaltet. Da sich von keiner antiken Figur so viele Wiederholungen erhalten haben wie von dieser, war man früher geneigt, als Original einen berühmten Satyr des Praxiteles, den *Periboëtos*, anzunehmen. Doch widerspricht dem der Um-

stand, dass der Periboëtos mit zwei anderen Figuren, nämlich mit Dionysos und der Personification der Trunkenheit, Methe, eine Gruppe bildete, unser Satyr hingegen augenscheinlich als Einzelfigur componiert ist. Ebenso wenig lässt sich die neuerdings ausgesprochene Vermuthung beweisen, dass die Erfindung dieses Typus durch ein Gemälde des in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts thätigen Protogenes bestimmt sei, welches einen ausruhenden Satyr mit Flöten in der Hand darstellte. Jeden Falls zeigt unsere Figur hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Stellung (vgl. n. 192, 743) die Eigenthümlichkeiten praxitelischer Kunstweise. Es leuchtet dies besonders ein, wenn wir die beste Wiederholung, einen auf dem Palatin ausgegrabenen und gegenwärtig im Louvre befindlichen Torso, betrachten, der in der Behandlung des Nackten eine auffällige Verwandtschaft mit dem in Olympia entdeckten Hermes des Praxiteles (vgl. n. 80) bekundet. Hiernach bleibt immerhin die Möglichkeit, dass zwar nicht der Periboëtos aber ein anderer Satyr des Praxiteles als Original anzunehmen ist. Das kapitolinische Exemplar ist von decorativer Ausführung. An der Aussenseite des Pantherfelles haben sich Reste einer bräunlichen Bemalung erhalten.

Bottari III 32. Bouillon Musée des antiques I 55. Righetti I 105. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 40. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst I 35, 143. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II^3 p. 41—42 Fig. 103, p. 173 n. 77 (wo weitere Litteratur angeführt ist). Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1398 Fig. 1548. Vgl. besonders Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 105. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 82—85. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1216; ausserdem unsere Nachträge.

522 (9) **Mädchen mit einem Vogel.**

Unter Clemens XII. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm, der Kopf des Vogels, der obere Theil und das Schwanzende der Schlange.

Ein kleines Mädchen drückt mit der L. einen Vogel an seine Brust, um ihn gegen eine Schlange zu schützen, *welche sich längs* des l. Beines emporbäumt. Da das Ge-

sicht nicht Schrecken, sondern ein neckisches Schmollen ausdrückt, so hat man angenommen, dass an die Stelle der Schlange vielmehr ein Hauskätzchen zu setzen sei. Aber der grösste Theil der Schlange ist sicher antik. Ausserdem wissen wir, dass zahme Schlangen in römischen Häusern etwas ganz Gewöhnliches waren, und es scheint demnach vollständig begreiflich, dass das Mädchen durch die Gegenwart eines solchen Thieres in keiner Weise beunruhigt wird. Der Künstler konnte unmöglich darauf verfallen bei einer derartigen Genredarstellung eine Katze einzuführen, da dieselbe gar nicht zu den gewöhnlichen Hausthieren der klassischen Welt gehörte.

Bottari III 63. Montagnani II 101. Righetti I 38. Clarac V pl. 877 n. 2235. Vgl. Welcker alte Denkm. V p. 90. Braun Ruinen und Museen p. 197 n. 60. Schlangen als Hausthiere: Welcker a. a. O. II p. 264—266. Über die Katze: Hehn Kulturpflanzen und Hausthiere 4. Aufl. p. 374 ff.

523 (8) **Angebliche Statue des Stoikers Zenon.**

Gefunden 1701 in der sogenannten Villa der Antonine bei Civita Lavinia (Lanuvium). Vgl. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXX n. 6. Ergänzt die Nase, beinahe der ganze r. Arm, die Füsse, die Plinthe.

Die geläufige Benennung gründet sich auf die keineswegs sichere Annahme, dass die Villa, in der die Statue gefunden wurde, zeitweise dem der stoischen Philosophie beflissenen Kaiser Marc Aurel gehört habe. Sie bedarf keiner besonderen Widerlegung, seitdem ein Porträt des Stoikers Zenon in einer inschriftlich bezeichneten Büste des neapler Museums (vgl. n. 287) nachgewiesen ist. Die kapitolinische Statue lässt auf eine Individualität schliessen, welche zu der durch jene Büste dargestellten in entschiedenstem Gegensatz steht. Wir sehen einen untersetzten Mann mit derben Gesichtszügen, kurzem Halse und starker Brust. Die stramme Stellung wie der Ausdruck des Gesichtes haben etwas Herausforderndes und erwecken den Eindruck, als ob es dem Manne ein besonderes Vergnügen mache, seine Ansichten rücksichtslos und in polternder Weise vorzutragen. Die Statue ist

»ein wahres Specimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wusste« (Burckhardt). Ja bei der wunderbaren Harmonie, die zwischen Gedanken und Form obwaltet, spricht nichts dagegen, in dieser Statue eine griechische Originalarbeit zu erkennen. Der kräftige Naturalismus deutet auf hellenistische Zeit. Man beachte namentlich die charaktervolle Weise, in der die geschwollenen Adern der l. Hand wiedergegeben sind. Auf die hellenistische Kunst passt es auch, dass der Bildhauer auf dem Mantel mit leichten Meisselhieben die Falten angedeutet hat, welche durch das Zusammenlegen des Stoffes in dem Schreine hervorgerufen werden. Wir begegnen diesem naturalistischen Zuge zum ersten Male an zwei Statuen aus der zweiten attischen Schule, nämlich an denen des Mausolos und der Artemisia vom halikarnassischen Mausoleum. Besonders geläufig jedoch war er den hellenistischen Bildhauern, wie sein häufiges Vorkommen auf dem pergamenischen Gigantenfriese beweist.

Bottari I 90. Piranesi raccolta di statue T. 15. Montagnani II 96. Righetti I 14. Clarac V pl. 843 n. 2123. Vgl. Visconti opere varie IV p. 310 n. 71. Burckhardt der Cicerone I^5 p. 153 b. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), Archäol. Anzeiger p. 55. Über die Liegefalten in der pergamenischen Kunst: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. Über eine ähnliche, in der münchener Glyptothek befindliche Statue: Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 163.

524 (6) **Weibliche Statue, ein Gefäss tragend.**

Gefunden nach Ligorio in der sog. Palaestra der tiburtiner Villa des Hadrian; vormals in der Villa d'Este, 1753 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt der Deckel des Gefässes und der ganze untere Theil der Figur von etwas unter den Knieen an. Der Kopf (ergänzt die Nase und ein Stück der über der Stirn liegenden Haarmasse) ist antik, aber wohl nicht zu dem Körper gehörig. Er ist aus feinkörnigem Grechetto, der Körper dagegen aus pentelischem Marmor gearbeitet.

Die feierliche Haltung und die Sorgfalt, mit welcher die Figur das Gefäss trägt, indem sie dasselbe nicht mit *den Fingern zu berühren* wagt, sondern mit in den Man

tel eingeschlagenen Händen anfasst, lassen deutlich erkennen, dass das Gefäss oder dessen Inhalt sehr kostbar oder ehrwürdig ist. Man hat dabei an Psyche, welche der Aphrodite das aus dem Kokytos geschöpfte Wasser überbringt, an Pandora mit der verhängnissvollen Büchse, wie auch an eine Danaide gedacht. Doch scheint die nächstliegende Annahme die, dass die Statue ein Mädchen darstellt, welches ein für eine heilige Handlung nöthiges Gefäss heranträgt, und dass sie, etwa mit anderen entsprechenden Figuren, in der Umgebung eines Heiligthums aufgestellt war. Die Angabe, dass eine Bleiröhre aus dem Inneren des Gefässes durch die Figur durchgegangen und an der Stelle des Rückens, an der gegenwärtig ein modernes Einsatzstück angebracht ist, aus dem Körper herausgetreten sei, lässt sich nach der Restauration der Statue nicht mehr kontrolieren. Wenn man darauf hin die Statue für eine Brunnenfigur erklärt hat, so leuchtet es ein, dass die überlebensgrosse Statue und das verhältnissmässig kleine Gefäss, aus dem der Wasserstrahl emporsprudelte, einen sehr unangenehmen Gegensatz gebildet haben würden, und dass wir ein solches Ensemble unmöglich der antiken Kunst zutrauen dürfen, welche gerade in der Anordnung der Brunnenfiguren einen sehr feinen Geschmack bekundet (vgl. n. 345, 349). Es fragt sich somit, ob nicht die vor der Restauration an dem Rücken der Figur sichtbare Öffnung zur Einfügung eines eisernen Stabes diente, welcher die Statue mit einer hinter ihr befindlichen Mauer verband (vgl. n. 5).

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 43. Bottari III 23. Visconti opere varie IV 27 p. 193—196, p. 324 n. 94. Montagnani II 71. Righetti I 58. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 21. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I p. 64. Braun Ruinen und Museen p. 198 n. 61. Arch. Zeitung XXII (1864) p. 202*, p. 204*.

525 (5) **Kopf des Dionysos.**

Ergänzt die Nasenspitze, die Unterlippe, die Büste.

Der Kopf wurde früher für weiblich gehalten und auf *Ariadne* gedeutet. Indess wird diese Auffassung durch

eine in der Petersburger Ermitage (daselbst n. 156) befindliche Dionysosstatue widerlegt, deren Kopf in allem Wesentlichen mit dem kapitolinischen Exemplare übereinstimmt. Hiernach haben wir es mit einer Darstellung des Dionysos zu thun. Bekanntlich war es Praxiteles, welcher zum ersten Male ein den Begriff dieses Gottes erschöpfendes Ideal gestaltete. Dieses Ideal wurde von der späteren Kunst weiterentwickelt, wobei mehr und mehr das Streben hervortrat den jugendlichen Gott möglichst zart zu gestalten und ihm weiche und sogar weibliche Formen zu geben. Der kapitolinische Kopf gehört einem beträchtlich vorgeschrittenen Stadium dieser Entwickelung an. Er erinnert nur noch in den Hauptformen an den praxitelischen Typus, zeigt aber keine Spur mehr von der Stilstrenge der zweiten attischen Schule, sondern eine schwellende Behandlung des Fleisches und eine naturalistische Charakteristik des Haares, wie sie erst seit der Alexanderepoche zur Ausbildung kamen. Das Gesicht ist von einer wunderbar zarten Schönheit und drückt in vollendetster Weise die für Dionysos bezeichnende Verlorenheit in süsse Träumerei aus; der Hals erscheint vollständig weiblich gebildet. Leider sind die das Gesicht umgebenden Locken allenthalben abgestossen. In ihrer ursprünglichen Fülle bildeten sie einen sehr geeigneten Hintergrund für das feine Oval des Gesichtes.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 33, 375. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 435 Fig. 484. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1137 Fig. 16. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1490.

526 (4) **Amazonenstatue.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli, 1753 von Benedict XIV. geschenkt, unter Pius VI. restauriert. Ergänzt der Hals, der ganze r. Arm, der l. Oberarm, der Zeige- und der Mittelfinger wie die Daumenspitze der l. Hand, der Bogen, der r. Fuss, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels bis unter das Knie, die Zehen des l. Fusses, das oberste Stück der Stütze mit den Spitzen der Pelta, *die Plinthe* mit dem Helme. Der Kopf, welcher den

durch n. 499 vertretenen Typus zeigt, ist antik aber nicht zugehörig. Sein Marmor unterscheidet sich hinsichtlich des Kornes wie hinsichtlich der Corrosion von demjenigen des Körpers. Ausserdem erkennt man deutlich, dass die Bruchflächen, um die beiden Stücke zusammenzusetzen, künstlich geglättet sind.

Über diesen Typus ist unter n. 193 das Nöthige bemerkt. Für die Ergänzung ist wichtig, dass sich innerhalb der l. Hand ein Stück des Attributes, eines Speeres oder einer Springstange, erhalten hat.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 19 β.

527 (3) **Kolossalkopf Alexanders des Grossen.**

Ergänzt der untere Theil des Nasenrückens und die Büste.

Da das Profil in allem Wesentlichen mit demjenigen der inschriftlich bezeichneten Alexanderköpfe übereinstimmt, denen wir auf während der Kaiserzeit in Makedonien geschlagenen Münzen begegnen, so scheint die Deutung hinlänglich gesichert. Fünf Löcher, welche in die das Haupt umgebende Binde eingebohrt sind und nur zur Aufnahme von metallenen Strahlen gedient haben können, beweisen, dass Alexander als Sonnengott dargestellt war. Das mächtig-schöne Haupt mit den emporwallenden Stirnlocken und dem leidenschaftlich bewegten Ausdruck hat einen entschieden übermenschlichen Charakter. Interessant ist es zu sehen, wie sich der Künstler dabei mit einem Fehler abgefunden hat, der die sonst vollkommene Bildung des grossen Königs verunzierte. Alexander hatte nämlich einen schiefen Hals. In unserem Kopfe erscheint dieser Fehler zu einer dem Charakter des Welteroberers entsprechenden Eigenthümlichkeit idealisiert; denn die schräge Stellung des Halses stimmt vortrefflich zu der leidenschaftlichen Bewegung, welche den Ausdruck des Gesichtes beherrscht. Da dieses Porträt hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich des Stiles an hellenistische Typen erinnert, so scheint es nicht zu Lebzeiten Alexanders, sondern erst in der Diadochenzeit *gestaltet.* Dem neuerdings wiederholten Versuche, den *Kopf einfach* auf Helios zu deuten, widerspricht der trotz

aller Idealisierung doch individuelle Charakter der Züge, welcher auch in dem die Wangen bedeckenden Bartflaume hervortritt.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 39, 159. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 40 Fig. 45. Alles Übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1416.

528 (2) **Statue der Persephone** (?).

Vormals im Palazzo Cesi, identisch mit der daselbst als Amazone bezeichneten Statue (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 122). Ergänzt beide Arme und der r. Fuss. Der Kopf (erg. die Nasenspitze und Splitter an den Lippen) abgebrochen aber doch wohl zugehörig.

Die Benennung gründet sich auf eine im Museo Chiaramonti befindliche Statuette, welche eine entsprechende Anordnung des Gewandes zeigt und den Kerberos neben sich hat. Da in dem Mythos und in dem Kultus der Persephone die Beziehung derselben zu ihrer Mutter Demeter von hervorragender Bedeutung war, so wurde Persephone zumal von der späteren griechischen Kunst gewöhnlich unter einem mädchenhaften Typus dargestellt. Hingegen lassen die grossartigen matronalen Formen und der ernste Ausdruck unserer Figur deutlich erkennen, dass der Bildhauer, falls er Persephone darstellen wollte, durch eine andere Auffassung bestimmt wurde. Er hat Persephone als erhabene Königin der Unterwelt (ἀγαυὴ Περσεφόνεια) dargestellt, wobei vielleicht der Beiname der »Herrin« (δέσποινα), der ihr in mehreren Kulten beigelegt wurde, von unmittelbarem Einflusse war. Der Kopf erinnert in auffallender Weise an weibliche Köpfe, welche aus dem Boden von Pergamon zu Tage gekommen sind. Ebenso finden die Anordnung und die Durchführung der Gewänder eine schlagende Analogie in einer eben dort entdeckten weiblichen Statue. Wie häufig auf dem Gigantenfriese, sind auch an der kapitolinischen Figur die Liegefalten (vgl. n. 523) angedeutet. Der Bund endlich, welcher den Halsausschnitt des Chitons umgiebt, kommt sehr oft an den von den *Pergamenern* dargestellten Gewändern vor. Hiernach ist

die kapitolinische Statue entweder ein pergamenisches Original oder eine Copie nach einem solchen.

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 24. Bottari III 8. Bouillon Musée des antiques I 2. Montagnani I 12. Righetti I 5. Clarac III 417, 727. Braun Vorschule T. 27. Die Statuette im Museo Chiaramonti: Overbeck Kunstmythologie III p. 473—474; Atlas XIV 16. Über die Liegefalten auf dem pergamenischen Friese: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. Über den Bund: Jahrbuch a. a. O. p. 238—239.

In der Mitte des Zimmers:

529 (1) **Sterbender Gallier.**

Vormals in der Villa Ludovisi, unter Clemens XII. in das Museum übertragen. Ergänzt die Nasenspitze, die l. Kniescheibe, sämmtliche Zehen, das Stück der Plinthe, auf welches der r. Arm gestützt ist, also auch die auf diesem Stücke angebrachten Gegenstände, das Schwert und das eine Ende des Hornes, welches letztere, da das andere erhaltene Ende ein Schalloch zeigt, nicht in ein Schalloch sondern nur in ein Mundstück auslaufen konnte. Der r. Arm war abgebrochen, ist aber sicher antik. Er ist etwas stärker abgeputzt als der übrige Körper, zeigt jedoch den gleichen Marmor und die gleiche Ausführung wie die sicher antiken Bestandtheile. Der Marmor der Statue stammt jeden Falls aus dem östlichen Gebiete des Mittelmeeres, entweder vom Sipylon oder von der Insel Phurne (Furni) zwischen Samos und Ikaria, von Thasos oder aus Thrakien (Sigel bei Kinkel Mosaik zur Kunstgeschichte p. 80. Arch. Zeitung XXXIV 1876 p. 153. Athenische Mittheilungen II 1877 p. 134).

Der sterbende Krieger ist deutlich als Gallier charakterisiert. Um den Hals trägt er ein aus Golddraht gewundenes Halsband, den gallischen Torques, welcher durch die Geschichte des Manlius Torquatus wie durch erhaltene Exemplare genügend bekannt ist. Auf dasselbe Volk deutet die Behandlung des Haares und Bartes. Diodor (V 28) berichtet, offenbar aus einer älteren Quelle schöpfend, das Haar der Gallier werde durch stetigen Gebrauch einer kalkhaltigen Salbe so dick und struppig, dass es sich in nichts von den Mähnen der Pferde unterscheide, und es sei Sitte, dasselbe von der Stirn über den Scheitel zurückzustreichen, wodurch die Leute den

Satyrn und Panen ähnlich würden. Die vornehmen Gallier rasierten nach der Angabe desselben Schriftstellers Kinn und Wangen, liessen dagegen den Schnurrbart wachsen. Die Statue giebt den Typus der nordischen Barbaren in der Bildung nicht nur des Gesichts, sondern auch des Körpers vortrefflich wieder. Man beachte die massigen Extremitäten, die starken Knöchel und die derbe, locker gespannte Haut.

Der früher herrschenden Auffassung, der Gallier habe sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, in sein Schwert gestürzt, widerspricht besonders der Umstand, dass sich die Wunde auf der r. Seite der Brust befindet. Da die Alten und auch die Gallier (vgl. n. 878) wussten, dass ein Stoss durch die Aorta unbedingt tödtlich ist, so würde er sich vielmehr mit der l. Seite auf das Schwert geworfen haben. Vollständig natürlich hingegen erscheint die Haltung des Körpers wie die Stelle der Wunde, wenn wir annehmen, dass der Gallier von Feindes Hand an der schildlosen r. Seite getroffen worden ist, etwa, während er mit der r. Hand das Horn an den Mund hielt. Schwer verwundet hat er sich aus dem Schlachtgetümmel fortgeschleppt und erwartet nunmehr, nachdem er sein Horn zerschmettert, auf seinem Schilde liegend, mit finsterem Trotze den nahen Tod. Wenn er dabei den r. Arm leicht gebogen und mit einwärts gerichteter Hand aufstützt, so ist dies pathologisch vollständig richtig; denn, stünde der Arm steif und mit auswärts gewendeter Hand, so würde dies die auf der r. Seite der Brust befindlichen Muskeln anspannen und den Schmerz der daselbst klaffenden Wunde steigern.

Da sich die Statue früher in der Villa Ludovisi befand und mit der noch bis vor Kurzem in dieser Villa aufgestellten Galliergruppe n. 878 in der Auffassung, in der Weise der Charakteristik und sogar in der Verzierung des auf der Plinthe angebrachten Schildes übereinstimmt, so scheinen die Statue und die Gruppe zu einem und demselben Cyklus gehört und die letztere darin den Mittelpunkt, die Statue das r. Eckstück gebildet zu haben.

Der Gedanke an einen Giebel ist ausgeschlossen, da die Plinthen eine ovale Form haben, während sie bei Giebelfiguren geradlinig abgeschrofft sind. Ausserdem würde bei einer hohen Aufstellung die lebensvolle Charakteristik nicht zur Geltung gekommen sein. Hiernach haben wir vielmehr anzunehmen, dass die ludovisische Gruppe, die kapitolinische Statue und die übrigen zugehörigen Figuren auf einem oder mehreren mässig hohen Postamenten neben einander aufgestellt waren.

Nun berichtet Plinius (n. h. 34, 84), Isigonos, Pyromachos, Stratonikos und Antigonos hätten die Gallierschlachten der Könige Attalos und Eumenes von Pergamon dargestellt, wobei unter Attalos der erste (241—197 v. Chr.), unter Eumenes der zweite König dieses Namens (197—159 v. Chr.) zu verstehen ist. Und bei den Ausgrabungen auf der pergamenischen Akropolis hat sich eine Reihe von Basen gefunden, aus deren Inschriften sich ergiebt, dass sie Gruppen oder Statuen trugen, welche sich auf die Siege jener beiden Könige bezogen. Anderer Seits ist überliefert, dass Attalos I. den Athenern einen Cyklus von Statuen schenkte, welcher den von ihm über die Gallier davon getragenen Sieg verherrlichte. Wie unter n. 384 dargelegt wurde, scheinen mehrere erhaltene Marmorstatuetten Copien und zwar von pergamenischen Bildhauern ausgeführte Copien nach Figuren aus diesem Cyklus zu sein. Wenn dies richtig ist, so müssen wir auch die kapitolinische Statue und die ludovisische Gruppe zu der unter Attalos I. in Pergamon geübten Plastik in Beziehung setzen; denn beide Werke zeigen, mag auch ihre Ausführung sorgfältiger und naturalistischer sein, doch im Wesentlichen die gleiche Kunstrichtung wie jene Statuetten. Zwar können sie nicht zu dem auf der pergamener Akropolis errichteten Siegesdenkmal gehört haben, da die auf den dortigen Basen sichtbaren Standspuren entschieden von Bronzewerken herrühren und auch Plinius die oben genannten, für die *beiden pergamenischen* Könige thätigen Bildhauer unter *den Bronzekünstlern* anführt. Immerhin aber dürfen wir

die Frage aufwerfen, ob nicht die kapitolinische Statue und die ludovisische Gruppe Copien nach Bestandtheilen des Statuencyklus sind, welcher auf der pergamenischen Akropolis den Sieg des ersten Attalos verherrlichte. Die Gruppe weist, wie sich bei ihrer Betrachtung (n. 878) herausstellen wird, entschieden auf ein Bronzeoriginal zurück und, was sich für die Gruppe ergiebt, gilt auch für die Statue. Jeden Falls aber beweisen das Material und die Weise der Ausführung, dass diese beiden Sculpturen, wie die unter n. 384 erwähnten Statuetten, von pergamenischen Bildhauern gearbeitet sind. Man beachte Beispiels halber die Schärfe, mit der an dem sterbenden Gallier die über der l. Achselhöhle emporreichende Hautfalte wiedergegeben ist. Ein römischer Copist würde eine derartige Härte gewiss gemildert haben.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. 48, 217. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums II p. 1234, p. 1235 n. 1408, n. 1409, p. 1236 ff. Revue archéologique XII (1888) p. 284 Fig. 2. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1412 und in der Rev. archéol. XII (1888) p. 280 not. 3. Über die dargestellte Handlung: Arch. Zeitung XL (1882) p. 163—166, XLI (1883) p. 89. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 150—152. Über die Gallierkriege der Pergamener: Rheinisches Museum XL (1885) p. 114—132. Van Geldern Galatarum res in Graecia et Asia gestae (Amstelaedami 1888) p. 203 ff. Über die Basen des pergamener Siegesdenkmales: Alterthümer von Pergamon II p. 84. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 154, p. 113—122.

Der Konservatorenpalast.

Die Halle.

R. vom Eingange:

530 **Kolossalstatue des Julius Caesar** (?).

Nach einer nicht sicher beglaubigten Überlieferung gefunden auf dem Forum des Caesar. Sie gehörte im 16. Jahrhundert dem Bischof von Melfi, Alessandro Ruffini (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 180). Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an der Stirn wie an der r. Wange, beide Arme, die Unterschenkel, die Plinthe. Der abgebrochene Kopf scheint zugehörig.

Der auf das Ende des ersten oder den Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. deutende Stil der Statue schliesst die geläufige Benennung keineswegs aus, da damals der Kultus des Divus Julius noch fortdauerte und dies recht wohl zur Herstellung von Statuen desselben Veranlassung geben konnte. Allerdings unterscheidet sich der Kopf von den Münzporträts des Caesar dadurch, dass die Schädelbildung etwas rundlicher, das Gesicht weniger ältlich und etwas voller erscheint. Nichts desto weniger aber ist der Gesammteindruck dem der Münzporträts wie dem eines aus ägyptischem Basalte gearbeiteten, zweifellosen Caesarkopfes, der letzthin aus Alexandrien in die Sammlung Barracco gelangte, nahe verwandt. Es scheint demnach nicht unmöglich, dass wir in der That in dieser Figur eine mehrere Menschenalter nach seinem Tode gearbeitete, stark idealisierte *Porträtstatue* des Caesar zu erkennen haben.

Clarac V pl. 921 B n. 2318 A. Bernoulli römische Ikonographie

I T. XIV, p. 169 Fig. 21, p. 155 n. 2 (wo Anm. 3 weitere Litteratur angeführt ist), p. 165, p. 168 ff. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 6. Das Barraccosche Exemplar gehörte, wie das an dem Hinterkopfe erhaltene Pfeilerende beweist, zu einer nach ägyptischer Weise angeordneten Statue. Der Stern, durch den man die Statuen des Divus Julius zu bezeichnen pflegte (Sueton. Divus Julius 88), ist an der das Haupt umgebenden Binde angebracht.

Links vom Eingange:

531 **Kolossalstatue eines Flottenführers.**

Vormals im Besitze desselben Rufini wie n. 530 (Aldroandi p. 180). Ergänzt der r. Arm, die l. Hand mit dem Schwerte, der vordere Theil des Schiffschnabels. Der aufgesetzte Kopf ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper aber zweifelhaft.

Der auf der Plinthe beigefügte Schiffschnabel beweist, dass ein als Flottenführer ausgezeichneter Mann dargestellt ist. Der gewöhnlich auf Octavianus gedeutete Kopf lässt sich mit keinem bekannten Porträt identifizieren.

Clarac V pl. 912 A n. 2331. Weiteres bei Bernoulli a. a. O. II 1 p. 24 n. 5, p. 73—74.

Der Hof.

Auf der l. Seite:

532 **Kolossalkopf des Augustus** (?).

Wie bereits öfters bemerkt wurde, fällt es schwer, kolossale Porträts zu bestimmen, wenn sie nicht aus der Entfernung wirken, für welche sie der Bildhauer berechnet hat. Die geläufige Deutung auf Domitian wird dadurch widerlegt, dass diesem Kopfe gerade die Eigenthümlichkeit fehlt, welche der Physiognomie des Domitian ihr besonderes Gepräge verleiht, nämlich das stark hervortretende Kinn. Nach dem Eindrucke, den der Kopf auf seinem gegenwärtigen Standort macht, entspricht er unter den bekannten Porträts am Meisten demjenigen des Augustus. Die halbmondförmig vertieften Pupillen waren offenbar mit Émail gefüllt. Der Kopf lag früher mit den an der gegenüberliegenden Wand aufge-

stellten Fragmenten verschiedener Kolossalstatuen neben der Basilica des Constantin. Da sich das von Vespasian erbaute und unter Commodus abgebrannte Templum Pacis bis in diese Gegend erstreckte, so hat man angenommen, dass alle diese Fragmente von Statuen herrühren, welche in der Umgebung jenes reich mit Kunstwerken ausgestatteten Tempels aufgestellt waren.

Montagnani II 129. Vgl. Andreas Fulvius antiquitates urbis (Romae 1527) fol. XXI. Braun Ruinen und Museen p. 120 n. 4, p. 120 n. 5.

533 **Reliefs von der Basilica Neptuni.**

Nördlich von den Saepta, zunächst diesen und der Via lata, erbaute Marcus Agrippa die Basilica Neptuni, deren Reste noch heute auf der Piazza di Pietra sichtbar sind. Der Stylobat war mit Reliefs geschmückt, welche theils Personificationen der von den Römern besiegten Völker, theils römische und barbarische Waffenstücke darstellten. Zu dieser Decoration gehörten die zehn im Hofe des Conservatorenpalastes aufgestellten Platten, die zu verschiedenen Zeiten auf der Piazza di Pietra gefunden wurden. Sieben davon enthalten Personificationen, drei Waffenstücke. Andere Stücke derselben Decoration befinden sich in Rom in den Palazzi Farnese und Odescalchi wie im Neapler Museum.

Foggini Mus. cap. IV p. 60. Righetti I 113. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 68 n. 375[a], 375[b], wo weitere ältere Litteratur zusammengestellt ist. Bull. della commissione com. VI (1878) T. II, III n. 3 p. 13, p. 283—285 n. 1—6; VII (1879) p. 140; XI (1883) p. 263—264 n. 1, 2. Vgl. Fea miscellanea I p. LXIV n. 21, p. CCXLII n. 18, p. CCLV n. 115. Ann. dell' Inst. 1883 p. 8—10.

An der Hinterwand:

534 **Bronzener Kolossalkopf des jungen Nero** (?).

Früher im Lateran, mindestens seit Anfang des 16. Jahrhunderts auf dem Kapitol (Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384).

Wenn man in diesem Kopfe, dessen Benennung den *leichen Sch*wierigkeiten unterliegt wie die von n. 532,

früher Domitian oder Commodus erkannte, so bedürfen diese Deutungen keiner Widerlegung. Besonders charakteristisch ist an ihm die Anordnung des Haares, das oben an dem Schädel anliegt, unten gewellt erscheint. Unter den bekannten Kaiserbildnissen zeigen eine derartige Anordnung nur die Porträts des Nero in seinen jungen Jahren und die des Otho. Doch ist die Stirn des letzteren höher und freier, sein Schädel rundlicher als der des kapitolinischen Kopfes. Hingegen bekundet dieser Kopf wie in der Anordnung des Haares, so auch in dem Schädelbau, dem Profil und der Fülle des Fleisches eine auffällige Verwandtschaft mit den Münzporträts, welche Nero im Anfange der zwanziger Jahre darstellen, als sein Embonpoint noch ein mässiges war. Auch hier waren die vertieften Pupillen mit farbigem Émail ausgefüllt.

Montagnani II 128. Vgl. Winckelmann Gesch. der Kunst VII 2 § 18. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 211. Braun Ruinen und Museen p. 119 n. 4. Besonders augenfällig ist die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem Porträt des Nero auf dem Stempel bei Cohen médailles impériales I 2 p. 293 n. 208, 209, welche 57 n. Chr., als der Kaiser zwanzig Jahre alt war, sowohl in Gold wie in Silber ausgeprägt wurde.

535, 536 **Zwei Barbaren aus grauem Marmor** (bigio morato).

Vormals im Garten des Pal. Cesi (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 126).

Die beiden Barbaren sind durch die den Kopf umgebende Binde als Häuptlinge bezeichnet. Da die bis zu den Handgelenken erhaltenen Arme der rechts aufgestellten Figur am unteren Ende eine glatte Schnittfläche zeigen, so hat man angenommen, die Barbaren seien mit abgehauenen Händen dargestellt gewesen, und auf die Nachricht verwiesen, dass Marcus Licinius Lucullus, nachdem er 72 v. Chr. die Skordisker, einen im oberen Pannonien ansässigen Keltengau, unterworfen, die waffenfähigen Männer in dieser Weise verstümmeln liess, um den Gau für seine grausame Kriegführung zu bestrafen. Doch stösst der Versuch, die beiden Figuren zu dieser

Überlieferung in Beziehung zu setzen, auf mancherlei Schwierigkeiten. Erstens haben der Kopftypus und die Tracht nichts Keltisches, sondern erinnern an Darstellungen vorderasiatischer Barbaren, wie Parther oder Armenier. Zweitens deutet das Material, der graue Marmor, wie die Ausführung, die in der Behandlung der Falten und der Haare etwas gekünstelt erscheint, nicht auf die republikanische Epoche, sondern auf die vorgerückte Kaiserzeit. Endlich leuchtet es ein, dass der plastische Ausdruck der Armstumpfe sehr unklar sein würde. Die glatte Schnittfläche lässt vielmehr darauf schliessen, dass der Bildhauer die Absicht hatte, die Hände aus besonderen Stücken zu arbeiten und an die Arme anzusetzen. Wir hätten uns dann die Hände über einander gelegt zu denken, eine Geberde trauriger Resignation, wie wir sie häufig an den Figuren gefangener Barbaren wahrnehmen (vgl. n. 684).

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 20, 21. Montagnani II 126, 127. Righetti I 155, 184. Clarac V pl. 852 n. 1261 D E. Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst XI 1 § 18; mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 87. Braun Ruinen und Museen p. 117 n. 2.

537 **Marmorgruppe, Löwe und Pferd.**

Sie wurde nach Flaminio Vacca (Berichte d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1881 p. 75 n. 71) unter Paul III. (1534—1550) in dem Bache Almone zwischen der Porta und der Basilica di S. Paolo gefunden. Doch ist die Thatsache sicher beglaubigt, dass die Gruppe bereits unter Sixtus IV. (1471—1484) auf dem Kapitol stand (Revue archéol. XLIII, 1882, p. 26). Ergänzt am Pferde der Kopf mit dem Halse, alle vier Beine, der Schwanz, am Löwen die Hinterbeine und der Schwanz; ausserdem die Plinthe.

Die Gruppe stellt einen Löwen dar, welcher ein Pferd, das er soeben ereilt hat, zu zerfleischen im Begriff ist. Die Composition ist von wunderbarer Kraft und Klarheit, die Ausführung nur decorativ. Leider hat *die Oberfläche* stark durch das Wasser gelitten.

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 79. Barbault

les plus beaux monuments de Rome pl. 61. Montagnani II 124. Righetti I 153. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 118 n. 3.

An der r. Seitenwand, ungefähr in der Mitte:

538 **Urnenbehälter der älteren Agrippina.**

Gefunden im Mausoleum des Augustus, schon unter Sixtus IV. auf dem Kapitol befindlich (Revue arch. XLIII, 1882, p. 26).

Nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift enthielt dieser Marmorwürfel die Reste der Agrippina, Tochter des Marcus Agrippa, Enkelin des göttlichen Augustus, Gattin des Germanicus, Mutter des Kaisers Gaius (Caligula). Eine in die horizontale Oberfläche eingearbeitete, runde Höhlung diente zur Aufnahme der aus kostbarem Steine (vgl. n. 216) oder Metall gearbeiteten Urne, in welcher die Leichenasche geborgen war. Man hat diese Höhlung im 14. Jahrhundert erweitert, um den Stein als Getreidemass zu benutzen, und auf der r. Aussenseite die Wappen der beiden damaligen Regionsobersten (banderesi) und ihres Notares angebracht. Caligula führte unmittelbar nach seiner Thronbesteigung die Asche seiner Mutter und seines Bruders Nero, die beide in der Verbannung gestorben waren, in höchsteigener Person nach Rom über und setzte sie feierlich in dem Grabmonumente des julischen Kaiserhauses, dem Mausoleum des Augustus, bei. Da der Urnenbehälter bei dieser Gelegenheit gearbeitet ist, so hebt seine Inschrift besonders hervor, dass Agrippina die Mutter des Caligula war.

Corpus inscr. lat. VI 1 n. 886. Vgl. Gregorovius Geschichte der Stadt Rom VII p. 562. Re mostra della città di Roma p. 94—95. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 1156, p. 1165 Anm. 34, p. 1166 Anm. 38.

In dem nach der Treppe führenden Gange ist links in die Wand eingelassen:

539 **Inschrift der Columna rostrata.**

1565 auf dem Forum gefunden.

Nachdem der Consul Gaius Duilius 260 v. Chr. bei Mylae die Karthager geschlagen und das Jahr darauf den

ersten in Folge eines Seesieges gewährten Triumph gefeiert hatte, wurde ihm zu Ehren auf dem Forum eine Säule errichtet, welche mit den Schnäbeln (rostra) der erbeuteten feindlichen Schiffe geschmückt war. Die erhaltene Inschrift, welche die von Duilius zu Lande wie zur See vollbrachten Kriegsthaten und die von ihm gewonnene Beute aufzählt, stammt nicht aus der Zeit des Duilius, sondern aus dem Anfange der Kaiserzeit. Offenbar wurde sie bei einer damals Statt findenden Restauration oder Erneuerung der Säule an dem Denkmale angebracht. Der Grammatiker, der sie redigierte, ging darauf aus, der Inschrift einen möglichst alterthümlichen Charakter zu geben und hat in den grammatischen Formen wie im Alphabete Archaismen angewendet, die zur Zeit des ersten punischen Krieges nicht mehr üblich waren.

Corpus inscr. lat. I n. 195.

In dem Raume, welcher sich vor dem ersten Treppenabsatz öffnet:

540—542 (42—44) **Drei Reliefs von einem Ehrendenkmal des Marcus Aurelius.**

Vormals in der Kirche S. Martina (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 271. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 6—8). Bei der ansehnlichen Höhe, in der die Reliefs eingemauert sind, und bei der dicken Schmutzkruste, die den Marmor bedeckt, ist es unmöglich, die Ergänzungen mit Sicherheit anzugeben. Der Kopf des Kaisers scheint an allen drei Exemplaren antik, abgesehen von grösseren oder geringeren Ergänzungen an der Nase.

540 (42— an der Hinterwand links) **Marc Aurel empfängt besiegte Barbaren, die ihn um Gnade bitten.**

Die Entscheidung der Frage, ob diese Barbaren für germanische Markomannen oder Quaden, oder aber für sarmatische Jazygen zu erklären sind, Völker, mit denen der Kaiser während der letzten vierzehn Jahre seiner Regierung beinahe ununterbrochen zu kämpfen hatte, muss *weiteren Untersuchungen* vorbehalten bleiben. Die Figur

des Kaisers stimmt auffallend mit seiner auf dem Kapitolsplatze befindlichen Reiterstatue überein.

541 (43— an der Hinterwand rechts) **Der Triumphzug des Kaisers.**

542 (44— an der r. Wand) **Das Dankopfer vor dem Tempel des kapitolinischen Jupiter.**

Vor dem Kaiser steht ein Opferdiener (camillus; vgl. n. 601), welcher ein Weihrauchkästchen (acerra) in den Händen hält; hinter ihm ragt der Flamen Dialis hervor, kenntlich durch den an eine Pickelhaube erinnernden Hut (apex). Im Hintergrunde sieht man eine verkürzte Darstellung des Jupitertempels mit seinem Giebelschmucke.

Von n. 540 und 542 Zeichnungen im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 183 n. 40, p. 184 n. 41). Alle drei Reliefs bei Bartoli-Bellori Admiranda T. 7—9. Rossini archi trionfali T. 49. Righetti I 165, 167, 168. Canina gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 2—4. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 121 n. 6. Abhandl. d. phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 281. Römische Mittheilungen V (1890) p. 75. Der Giebel des kapitolinischen Tempels: Mon. dell' Inst. V 36; Ann. 1851 p. 289 ff. Jordan Topographie der Stadt Rom I 2 p. 100—101.

An der l. Wand:

543 (41) **Relief von einem Ehrendenkmale,** vermuthlich aus hadrianischer Zeit.

Vormals auf Piazza Sciarra (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 64 n. 28). Die wichtigsten Ergänzungen: der ganze oberste Streifen der Platte bis herab zu der obersten Stelle der Bogenöffnung, an der Roma (oder Virtus) der Helmbusch, der r. Arm mit dem Globus und der r. Fuss, an dem vor ihr stehenden langbärtigen Manne der r. Vorderarm, an dem unmittelbar vor dem Kaiser einherschreitenden kurzbärtigen Manne die Nase, der Mund, das Kinn, der r. Vorderarm mit der Rolle, der r. Fuss, am Kaiser der Kopf, die r. Hand, der l. Vorderarm mit der Rolle, an dem hinter dem Kaiser befindlichen ältlichen Manne der Augenknochen.

Die Annahme, dass dieses Relief zu der Decoration *desselben Gebäudes* gehört habe wie n. 540—542 und

dass demnach der Kaiser, welcher darauf dargestellt ist, Marc Aurel sein müsse, erweist sich als unzulässig; denn die Platte ist etwas breiter, das Relief flacher, die Ausführung einfacher und ruhiger. Der Stil des Reliefs wie die Haar- und Barttracht des unmittelbar vor dem Kaiser einherschreitenden Mannes deuten vielmehr auf hadrianische Zeit, und der verloren gegangene Kopf des Kaisers wird demnach das Porträt des Hadrian gezeigt haben. Diese Annahme findet Bestätigung darin, dass das Gesicht des hinter dem Kaiser stehenden ältlichen Mannes vollständig rasiert ist, wie es unter Traian Mode war. Es scheint ganz natürlich, dass die älteren Leute noch unter Hadrian an der Mode festhielten, an die sie seit ihren Jünglingsjahren gewöhnt waren (vgl. n. 546), vollständig unglaublich dagegen, dass diese Mode noch zur Zeit der Antonine fortdauerte, nachdem die lange Regierung des Hadrian der allgemeinen Annahme des Vollbartes Vorschub geleistet hatte. Der Kaiser, um den Träger von Feldzeichen und Lictoren gruppiert sind, wird vor einem Bogen, vermuthlich einem Triumphbogen, von der Dea Roma oder der Göttin der männlichen Tüchtigkeit, Virtus (vgl. n. 413), und von zwei männlichen Gestalten idealen Typus empfangen. Die eine der letzteren, deren Jünglingskopf von einer breiten Binde umgeben ist, scheint eine Lokalpersonification ähnlich derjenigen des Campus Martius auf n. 545. Der bärtige Kopf der anderen Figur, der an ein hellenisches Zeusideal erinnert und mit einem Pinienkranze geschmückt ist, entspricht einem bekannten Typus des Silvanus. Doch wird die Deutung auf diesen Gott durch die aus Tunica und Toga bestehende Tracht ausgeschlossen.

Bartoli-Bellori Admiranda T. 6. Rossi archi trionfali T. 49. Righetti I 164. Canina gli edifizii di Roma IV T. 245, 1. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 7—8. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VI p. 281. Bull. della comm. arch. comunale VI (1878) p. 16—17. Römische Mittheilungen V (1890) p. 75—76. Über Roma oder Virtus: Purgold archäologische *Anmerkungen* zu Claudian und Sidonius p. 26 ff.

Eingemauert in die l. Wand des folgenden Treppenabsatzes:

544 **Relief, Mettius Curtius.**

Gefunden 1553 auf dem Forum unweit der Phocassäule.

Obwohl der dargestellte Reiter in der Anlage dem bildlichen Schmucke einer römischen Lampe entspricht, kann dieses Relief nach seinem Stile doch nur ein Werk aus dem späteren Mittelalter oder der Frührenaissance sein. Der Bildhauer hat sich dabei einer Inschriftenplatte bedient, deren beschriebene Fläche auf der Rückseite derselben Wand offen liegt. Der Praetor Lucius Naevius Surdinus, dessen Namen man darauf liest, ist wohl identisch mit dem gleichnamigen Consul suffectus d. J. 30 n. Chr. Das Relief stellt den Sabiner Mettius Curtius dar, wie er bei dem zwischen dem Kapitol und dem Palatin Statt findenden Treffen, von den siegreichen Römern verfolgt, in den Sumpf geräth, der von ihm den Namen Lacus Curtius erhielt. Das Streben, die altrömische Vergangenheit lebendig zu machen, wurde bereits zur Zeit des Cola di Rienzo rege und gewann seitdem von Generation zu Generation an Stärke. Unser Relief scheint ein Produkt dieser Richtung. Da es in der Gegend, in welcher der Lacus Curtius lag, gefunden ist, so wird man es daselbst aufgestellt haben, um an die auf jene Stelle des Forums bezügliche Überlieferung zu erinnern.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 184 n. 45). Righetti I 189. Vgl. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1468. Ephemeris epigraphica III p. 277, 32 = 1467. Braun Ruinen und Museen p. 128 n. 11. Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 478—482 (wo die ältere Litteratur zusammengestellt ist). Bull. dell' Inst. 1869 p. 71—72.

In dem vor dem Eingange zum Museum liegenden Raume sind eingemauert:

545, 546 **Zwei Reliefs.**

Sie waren an einem bei der Kirche S. Lorenzo in Lucina gelegenen antiken Bogen angebracht, der wegen der Nachbarschaft des im Palazzo Ottoboni (Piano) resi-

dierenden portugiesischen Gesandten Arco di Portogallo hiess, und wurden 1662, nachdem dieser Bogen behufs einer Erweiterung des Corso abgetragen worden war, an die gegenwärtige Stelle versetzt.

545 (an der l. Wand) **Apotheose einer Kaiserin.**

Deutlich als modern erkennbar sind der Kopf und der Hals der von der Flügelfigur emporgetragenen Kaiserin, an der Flügelfigur beinahe der ganze r. Flügel, der l. Vorderarm, der grösste Theil der Fackel, an dem Kaiser der obere Theil des Schädels mit dem Kranze und dem Ohre, die Nase, die Finger der R., an dem vor dem Scheiterhaufen sitzenden Jüngling die Nase, die Oberlippe und die r. Hand.

Eine Kaiserin wird von einer die Apotheose personifizierenden, geflügelten Frauenfigur (Aeternitas) aus den Flammen des Scheiterhaufens gen Himmel getragen, während der Kaiser, der die Apotheose angeordnet hat, neben dem Scheiterhaufen auf einem Throne sitzt und zu der neuen Göttin emporblickt. Der vor dem Scheiterhaufen auf dem Boden sitzende Jüngling personifiziert den Campus Martius, auf dem der Platz lag, wo die Angehörigen der kaiserlichen Familie verbrannt wurden (Bustum Caesarum. Vgl. n. 216). Da der Kopf der Kaiserin von moderner Hand herrührt, giebt er für die Benennung der Figur keinen Anhaltspunkt. Dagegen zeigt das abgesehen von der Nase antike Gesicht des Kaisers das Profil und den Bartschnitt nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, des Antoninus Pius oder Marc Aurel, sondern des Hadrian. Hiernach ist die Kaiserin entweder Plotina, die Gattin des Traian und Adoptivmutter des Hadrian, die 129 n. Chr. unter der Regierung ihres Adoptivsohns starb und von diesem zu den Göttern erhoben wurde, oder Sabina, die Gattin des Hadrian, welcher der letztere nach ihrem um d. J. 136 erfolgten Tode dieselbe Ehre erwies.

546 (an der r. Wand) **Ein Kaiser einen Beschluss verkündend.**

Sicher ergänzt sind an der auf dem Suggest stehenden Hauptfigur der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand mit

der Rolle, welche letztere jedoch durch eine Bruchstelle gesichert scheint, an den beiden hinter dem Kaiser stehenden bärtigen Männern die Nase und der r. Vorderarm, an dem zu unterst stehenden Manne auch die l. Hand mit dem Speere, an dem vor dem Suggest stehenden Knaben der vordere Theil des Gesichts, an dem Jünglinge die Nasenspitze, der r. Vorderarm, die Finger der l., abgesehen vom Daumen, an dem im Hintergrund sichtbaren bartlosen Manne der vordere Theil der Nase, ausserdem allerlei Splitter am Tempel.

Da dieses Relief als Gegenstück von n. 545 gearbeitet ist, so dürfen wir in der auf dem Suggest stehenden Hauptfigur denselben Kaiser wie auf n. 545, also Hadrian, erkennen. Er verkündet einen Beschluss, den man jedoch keineswegs mit Nothwendigkeit zu der auf dem Gegenstücke dargestellten Apotheose in Beziehung zu setzen braucht. Die Volksmenge, zu der er redet, wird durch drei Figuren vergegenwärtigt, einen mit Tunica und Toga bekleideten Knaben, einen Jüngling, welcher, da sein Kopf einen idealen Typus zeigt und sein Oberkörper nackt ist, eine ähnliche Lokalpersonification zu sein scheint wie die des Campus Martius auf n. 545, und einen mit der Toga bekleideten ältlichen Mann, dessen vollständig rasiertes Gesicht beweist, dass er noch an der unter Traian herrschenden Mode festhält (vgl. n. 543). Die Annahme, dass das Relief Marc Aurel darstelle im Begriff, die Apotheose des Antoninus Pius zu verkünden, gründet sich offenbar darauf, dass der im Hintergrunde sichtbare korinthische Tempel dem noch heute erhaltenen entspricht, welchen Antoninus Pius seiner vergötterten Gattin, der älteren Faustina, errichtet hatte und den Marc Aurel nach dem Tode seines Vorgängers auch dem Antoninus weihte. Doch leuchtet es ein, dass dieser Tempel in dem kaiserlichen Rom nicht der einzige seiner Art war, sondern es daselbst zahlreiche ähnliche Tempel gab. Jene willkürliche Annahme hatte dann die weitere Folge, dass man auf dem Gegenstücke n. 545 die Züge des Hadrian verkannte.

Bellori veteres arcus Augustorum triumphis insignes T. 49—50. *Foggini Mus. cap. IV* 11, 12. Barbault les plus beaux monuments

de Rome pl. 58, 59. Rossini archi trionfali T. 49. Righetti I 169, 170. Canina gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 5, 6. Das die Apotheose darstellende Relief auch bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 111 Fig. 116. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 123 n. 7. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 280 ff. Die Annahme, dass ein im Palazzo Torlonia befindliches Relief, welches den Kaiser Lucius Verus im Begriff besiegte Barbaren zu empfangen darstellt, von dem Arco di Portogallo stamme, ist unbegründet: Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom III n. 3526.

Das rechts von dem Gange liegende Zimmer.

547 **Bronzestatuette eines Laren.**

Gefunden auf dem Viminal in einem antiken Privathause (Bull. della comm. arch. municipale I 1872 p. 88, p. 300 n. 1). Ergänzt die Plinthe.

Die Figur ist die grösste und beste dieser Art, welche sich erhalten hat. Der Lar erscheint wie gewöhnlich dargestellt als ein Jüngling, welcher in tanzartiger Bewegung vorschreitet, in der erhobenen R. ein Rhyton, in der vorgestreckten L. eine Schale haltend. Die Stellung der Figur und die Anordnung des Gewandes scheinen durch einen spätattischen Dionysostypus bestimmt.

Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. N p. 71—72.

548 **Bronzebeschläge einer Tensa.**

Das ganze Holzwerk rührt natürlich von moderner Hand her.

Tensae hiessen die Wagen, in denen bei dem die Circusspiele eröffnenden Aufzuge die Attribute der Götter einhergefahren wurden. Die Bronzebeschläge scheinen von einem solchen Wagen oder von einem Denkmale herzurühren, welches, die Form der Tensa nachahmend, irgendwelcher Gottheit geweiht war (vgl. n. 325). Ob der Restaurator in der Anordnung der Beschläge, die in Fragmenten gefunden wurden, das Richtige getroffen hat, ist schwer zu entscheiden. Die Reliefs sind mit *Formen* ausgepresst und zwar mehrere mit einer und der*selben Form*. Sie stellen zum grössten Theile Scenen

aus dem Mythus des Achill dar: Thetis taucht den kleinen Achill in das Wasser des Styx; Cheiron reicht den Knaben dem zur Abfahrt bereiten Peleus; Cheiron unterrichtet Achill im Kitharspiel (vgl. n. 567); Cheiron unterrichtet denselben im Waidwerke; Achill auf Skyros (vgl. n. 421); die Rückforderung der Briseis (?); Patroklos fleht den Achill an, dass er ihm gestatte den Achäern beizustehen; Hektors Tod; seine Schleifung; seine Lösung; der Tod des Achill; die Rettung seiner Leiche. Doch sind auch einige bakchische Scenen beigefügt. So zeigen der erste und der dritte Streifen von unten Ariadne in der Mitte des Thiasos auf einem Wagen, dessen Form sich der Restaurator bei der Zusammensetzung der Beschläge zum Muster genommen hat. Wir dürfen als Gegenstücke hierzu verloren gegangene Darstellungen des vom Thiasos umgebenen Dionysos voraussetzen. Auf dem vierten Streifen von unten sind zwischen die auf Achill bezüglichen Scenen Medaillons eingesetzt, welche Aphrodite in einer Muschel sitzend darstellen. Die Muschel wird von einem Seekentauren und einer Seekentaurin gehalten; über der Göttin schweben drei Eroten mit Toilettengegenständen.

Bull. della comm. arch. comunale V (1877) T. XI—XV p. 119—134. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XC Fig. 2325 p. 2082. Vgl. Bull. municipale II (1874) p. 256 III n. 1. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1878 p. 124 ff.

549 **Bronzenes Bisellium.**

Angeblich gefunden in einem Grabe unweit des alten Amiternum (bei Aquila).

Der Sessel wurde in Fragmenten gefunden, bei deren Zusammensetzung der Restaurator nicht überall richtig zu Werke gegangen ist. Jeden Falls sind die in Eselsköpfe auslaufenden Stücke fälschlich als Lehnen angebracht. Erstens nämlich beschränken sie die Sitzfläche in unzweckmässigster Weise. Zweitens zeigen die auf antiken Denkmälern dargestellten Sessel, welche hinsichtlich der Formen und der Proportionen den unsrigen entsprechen, überhaupt niemals Lehnen. Vielmehr scheint

es, dass die beiden Stücke unter der Sitzfläche als Stützen angebracht waren, wie es an zwei ähnlichen in Pompei gefundenen Möbeln der Fall ist. Der Sessel entspricht dann dem durch bildliche Darstellungen bekannten Bisellium. Es war dies ein zweisitziger Sessel, auf dem aber der Ehre halber nur eine Person sass. Wie in Rom die Sella curulis, war in den Municipien das Bisellium ein Vorrecht der höchsten Beamten und der honor bisellii wurde daselbst bisweilen auch Privatleuten verliehen, die sich besonders um die Stadt verdient gemacht hatten. Wenn der Sessel in der That aus einem bei Amiternum entdeckten Grabe stammt, so wird er darin aufgestellt gewesen sein, weil der Verstorbene das Recht des Biselliums gehabt hatte. Dass der unter dem Sessel befindliche Schemel zu dem Sessel gehört, ergiebt sich deutlich aus der Übereinstimmung seiner Ornamente mit denen der oberen Sesselleiste, wie aus den geflügelten Sphinxen, welche den Schemel abschliessen und anderer Seits als tragende Glieder in die Sesselstützen eingefügt sind. Wenn sie an ersterer Stelle aufrecht sitzen, an letzterer dagegen liegen, so erklärt sich dieser Unterschied daraus, dass sie dort nichts zu tragen haben, hier dagegen durch die auf ihnen lastenden tektonischen Bestandtheile niedergedrückt werden.

Der Sessel und der Schemel sind offenbar im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet. Der sehr sorgfältig in Silber und Kupfer ausgeführte Intarsiaschmuck entspricht den besten Produkten dieser Art, die sich in Pompei gefunden haben. Die auf den beiden muthmasslichen Stützen angebrachte Decoration stellt in arabeskenhafter Weise Scenen aus bakchischem Kreise dar. Auf der links angebrachten Stütze: Zwei Satyrn weinlesend; es folgt eine Priapherme, hinter welcher eine brennende Fackel in den Boden gesteckt ist, dann ein heiliger Baum, behangen mit einem Tympanon und einem Paare von Klapperblechen; rechts zwei Satyrn, welche Trauben kel*tern.* Auf der r. Stütze: Zwei Satyrn und eine Frau *weinlesend;* eine Priapherme mit Zweig in der L., davor

ein Altar, an den eine brennende Fackel angelehnt ist und über welchem ein Tympanon und ein Klapperblech aufgehängt sind; eine Frau zieht einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse; links schickt sich ein Silen an, einen Satyr, welcher einen Korb mit Trauben fallen gelassen hat, mit dem Pedum durchzuprügeln. Alle diese Motive waren allgemein beliebt und weit verbreitet; denn sie kehren, mehr oder minder modificiert, auf vielen antiken Denkmälern wieder. Der aufgelegte Schildpatt ist durchweg modern; doch wissen wir, dass die Incrustation aus diesem Materiale während des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit sehr beliebt war.

Bullettino della comm. arch. municipale II (1874) T. II—IV p. 22—32. Die pompeianischen Sessel: Overbeck-Mau Pompei p. 426 Fig. 227.

550 **Sänfte.**

1874 auf dem Esquilin gefunden. Nur die bronzenen Bestandtheile sind antik; das ganze Holzwerk ist von dem modernen Ergänzer beigefügt.

Da während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung die Wagen in Rom und überhaupt in den italischen Städten nur zum Zwecke des Gottesdienstes und öffentlicher Feierlichkeiten gebraucht werden durften, so war das gewöhnliche Transportmittel die Sänfte (lectica). Man trieb damit einen grossen Luxus, von dem unser Exemplar einen annähernden Begriff giebt. Das Dach ist von Seilenshermen gestützt; aus Silber eingelegte Arabesken schmücken die Leisten desselben wie die Seitenflächen der Polsterstütze; die Tragstangen enden auf der einen Seite in jugendliche Satyrköpfe. Da die Polsterstütze beweist, dass diese Sänfte zum Liegen eingerichtet war, so dürfen wir annehmen, dass sie eine grössere Längenausdehnung hatte als die ihr von dem modernen Restaurator gegebene.

Bull. comunale IX (1881) T. XV—XVIII p. 214—244.

Der achteckige Saal.

In der Vorhalle links vom Eingange:

551 **Aedicula von einem Aulus Hortensius Cerdo der Terra mater geweiht.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt an der Figur der Göttin die r. Hand mit der Schale, der l. Zeigefinger, das stabartige Attribut der L. vom 3. Ringe aufwärts.

Die Terra mater ist unter einem Typus der Demeter dargestellt. Mochte diese Übertragung bei der Verwandtschaft der beiden Gottheiten nahe liegen, immerhin liefert sie einen schlagenden Beweis für die geringe Erfindungskraft des Künstlers, dem es oblag für die italische Gottheit eine geeignete plastische Form zu finden. Das Attribut des L. ist fälschlich zu einem Scepter ergänzt. Der erhaltene untere Theil lässt deutlich eine Fackel erkennen, die aus mehreren durch Ringe zusammengehaltenen Stäben besteht. Ganz ähnliche Fackeln sieht man z. B. in den Händen der Eroten auf n. 591 (70). Das Attribut der R. war vielleicht nicht eine Schale, sondern ein Ährenbündel.

Bull. della comm. archeologica municipale I (1872) T. III p. 24—28. Overbeck Kunstmythologie III p. 457 n. 1 b; Atlas XIV 17.

Rechts vom Eingange:

552 **Grabstein des Quintus Sulpicius Maximus.**

Die Grabanlage, zu der er gehörte, war unmittelbar neben der Porta Salara in die aurelianische Stadtmauer verbaut und wurde 1871 bei dem Neubau dieses Thores wieder zu Tage gefördert. Sie besteht aus einer kleinen Grabkammer, über der sich ein viereckiges Postament erhebt. Der Stein wurde neben dem Postamente gefunden, muss aber, wie die auf dem letzteren sichtbaren Ansatzspuren beweisen, ursprünglich auf demselben gestanden haben.

Wie sich aus der auf dem oberen Theile des Sockels *eingemeisselten* lateinischen Inschrift ergiebt, war in dem *Grabe* ein Knabe Quintus Sulpicius Maximus beigesetzt,

welcher elf Jahre fünf Monate zwölf Tage alt starb, nachdem er sich i. J. 94 n. Chr. bei dem von Domitian gestifteten capitolinischen Agon durch ein von ihm improvisiertes griechisches Gedicht ausgezeichnet hatte. Der Inhalt dieses Gedichtes war eine Zornrede, die Zeus dem Helios hält, weil er dem Phaethon den Sonnenwagen anvertraut. Die Eltern haben dasselbe, wie die auf dem oberen Theile des Sockels angebrachte Inschrift ausdrücklich hervorhebt, auf der Fassade des Grabsteins wiederholen lassen, damit der Anschein, als hätten sie die Leistung ihres Söhnchens überschätzt, vermieden werde. Das Gedicht ist ein recht frostiges, aus hohlen Phrasen zusammengesetztes Machwerk. Auf dem unteren Theile des Sockels sind zwei griechische Epigramme beigefügt, welche das dichterische Genie des jungen Maximus preisen, während das eine auch berichtet, der Knabe sei an Krankheit und Schwäche gestorben, weil er weder des Morgens noch des Abends von der Beschäftigung mit den Musen abgelassen habe. Die Porträtfigur des mit Tunica und Toga bekleideten Maximus, welche innerhalb der in die Fassade eingesprengten Nische angebracht ist, stimmt vortrefflich zu den in den Inschriften enthaltenen Angaben. Dieses verwelkte Gesichtchen mit seinem abgespannten Ausdruck vergegenwärtigt in der deutlichsten Weise die jammervolle Existenz eines geistig überangestrengten und physisch heruntergekommenen Wunderkindes.

C. L. Visconti il sepolcro del fanciullo Q. Sulpicio Massimo, Roma 1871. Cioffi Inscriptiones latina et graecae cum carmine graeco extemporali Q. Sulpicii Maximi, Romae 1871. Bull. dell'Inst. 1871 p. 98—115.

Die Betrachtung der in dem Saale selbst befindlichen Antiken beginnt rechts vom Eingang und berücksichtigt zunächst die an den Wänden aufgestellten Stücke.

In der ersten Nische rechts:

553—555 **Büste des Commodus, umgeben von zwei Tritonen oder Seekentauren.**

Die drei Sculpturen fanden sich im December 1874 *auf dem Esquilin*, in dem zu den kaiserlichen Gärten

gehörigen Gebiete der Villa Palombara, unter den Trümmern eines unterirdischen Raumes, welcher mit einer reich decorierten Kryptoporticus in Verbindung stand. Offenbar waren sie ursprünglich in dem Erdgeschosse des betreffenden Gebäudes aufgestellt und stürzten in den unterirdischen Raum hinunter, als der Boden des Erdgeschosses barst. In demselben Raume wurden die beiden muthmasslich Danaiden n. 559 (24), 560 (23) und die Mädchenstatue n. 561 (26) gefunden.

Obwohl die Büste aus einem anderen Marmor gearbeitet ist als die beiden Statuen und ihre Oberfläche eine glänzende Politur zeigt, deren die letzteren entbehren, scheint es doch, dass die drei Sculpturen im Alterthum ein Ganzes bildeten, welches sich durch eine auf Sarko-

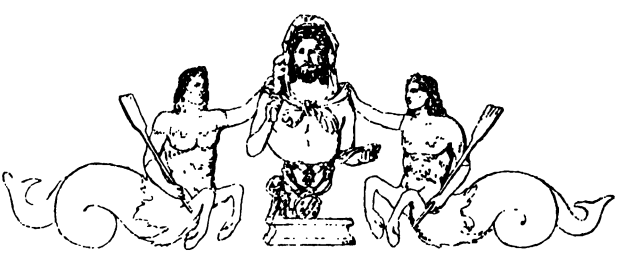

Fig. 22.

phagen vorkommende Darstellung erläutern lässt. Wir begegnen darauf häufig Paaren von Seekentauren, die das innerhalb einer Muschel oder auf einem Schilde angebrachte Porträt des Verstorbenen halten (vgl. auch n. 548). Unsere Tritonen und Seekentauren werden in einer ähnlichen Beziehung zu der Büste des Commodus gestanden haben. Der l. Arm der links aufgestellten Figur war nach der r., der r. Arm der rechts befindlichen nach der l. Schulter der Büste ausgestreckt. Der andere abwärts reichende Arm hielt vermuthlich ein Ruder. Die beifolgende Abbildung (Fig. 22) giebt einen Begriff, wie ein derartiges Ganze aussah.

Commodus, der sich während der letzten Jahre seiner *Regierung* als Hercules verehren liess, ist mit den Attri-

buten dieses Heros dargestellt. Den Kopf bedeckt das Löwenfell; die R. schultert die Keule; die L. hält die Äpfel der Hesperiden. Während die um das Kaiserporträt gruppierten Tritonen oder Seekentauren auf das Meer hinweisen, vergegenwärtigen die als Stützen der Büste angebrachten Motive die Erde und den Himmel. Die beiden amazonenartigen Gestalten, welche, jede ein Füllhorn haltend, auf dem aus orientalischem Alabaster ausgeführten Piedestal knieen, sind vermuthlich als Personificationen von Provinzen des römischen Reiches aufzufassen. Auf dem zwischen ihnen angebrachten Himmelsglobus sieht man drei Zeichen des Thierkreises, den Skorpion, den Widder und den Stier, die, da sie nicht in der gewöhnlichen Anordnung auf einander folgen, an drei in dem Leben des Kaisers besonders bedeutsame Momente zu erinnern scheinen. Der zwischen den beiden Füllhörnern angebrachte Amazonenschild deutet vielleicht auf den Beinamen Amazonius, den sich Commodus beilegte, einen Namen, welchen er, als er die Benennungen der Monate zu ändern beschloss, auf den Januar übertragen wollte.

Die Marmortechnik zeigt eine wunderbare Virtuosität. Die Weise, in welcher der Bildhauer die das Gesicht umgebende Löwenhaut herausgearbeitet hat, wobei zu fürchten war, dass ein einziger zu stark geführter Meisselhieb die dünne Marmorschicht zum Splittern brächte, ist in technischer Hinsicht ein wahres Kunststück, macht aber einen nahezu peinlichen Eindruck, da man deutlich erkennt, wie den Bedingungen des Stoffes Gewalt angethan worden ist. Man meint kein Marmorwerk, sondern eine Porzellanarbeit vor Augen zu haben. Noch stilwidriger erscheint der Gegensatz zwischen der wuchtigen Büste und den kleinlichen Motiven der Stütze. Der Betrachter empfängt den Eindruck, als ob die Büste darauf nur durch ihr Gleichgewicht balanciert würde und jeden Augenblick herabfallen könnte.

Die unteren Theile der die Büste umgebenden Statuen waren aus besonderen Stücken gearbeitet. Da sie ver-

loren gegangen sind, wissen wir nicht, ob die Figuren lediglich mit einem Fischleibe oder hinten mit einem Fischleibe und vorn mit Pferdebeinen versehen waren und ob sie demnach für Tritonen oder für Seekentauren zu erklären sind. Die Köpfe weichen von dem Typus, welchen Skopas für die männlichen Mitglieder des Seethiasos erfand (vgl. n. 185), beträchtlich ab und scheinen einen von der hellenistischen Kunst gestalteten Typus wiederzugeben. Der Künstler hat die Beziehungen zu dem Meeresgrunde nachdrücklich hervorgehoben, indem er die Augenknochen, die Wangen, den Hals, die Brust und den Unterleib mit Algen überzog.

Bull. della comm. municipale III (1875) T. I, II p. 3—15, T. XIV, XV 2, 3 p. 140—143. Römische Mittheilungen III (1888) p. 303—311. Die Büste des Commodus auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 398 Fig. 432.

556 (19) **Statue eines Genius.**

Gefunden auf dem Esquilin in dem Garten Altieri an der Via Labicana. Ergänzt die Nase, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand mit der Spitze des Füllhorns, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, der l. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Da das Füllhorn auf einen Genius (vgl. n. 310) schliessen lässt, so scheint der Ergänzer das Richtige getroffen zu haben, indem er die fehlende R. mit dem anderen für die Genii bezeichnenden Attribute, nämlich mit der Schale, ausstattete. Doch irrt wohl der Herausgeber der Statue, wenn er darin wegen der mantelartig über die l. Schulter herabhängenden Aigis den Genius des Jupiter (Genius Iovialis) erkennt; denn es lässt sich kein triftiger Grund ausfindig machen, wesshalb ein Künstler statt des Gottes selbst den Genius desselben dargestellt haben sollte. Das die Feinde schreckende Attribut, die Aigis, würde bei dem Genius eines Heeres (Genius exercitus) oder eines Truppenkörpers (Genius castrorum, *cohortium o. ä.*) vollständig am Platze sein.

Bull. comunale X (1882) T. XVIII, XIX p. 173—179.

557 (21) **Sarkophag mit der kalydonischen Jagd.**

Gefunden in einem am Anio zwischen Tivoli und Vicovaro gelegenen Grabe.

Dieser Sarkophag, dessen Reliefs den tiefsten Kunstverfall bekunden, ist besonders wegen seiner kolossalen Dimensionen merkwürdig. Die Köpfe der Deckelfiguren sind nicht ausgearbeitet, da es dem Käufer überlassen blieb die Porträts des in dem Sarkophage beizusetzenden Ehepaares herausmeisseln zu lassen. Die Reliefs des Behälters liefern wiederum einen Beleg für das Streben der Sarkophagarbeiter, in die mythologische Darstellung realistische Bezüge auf den Verstorbenen einzumengen (vgl. n. 413). Sie zeigen neben Meleagros, Atalante und den Dioskuren, welche, wie es scheint, in den beiden Reitern zu erkennen sind, drei mit der Tunica bekleidete Männer, die mit dem Mythos nichts zu thun haben, sondern einfach das Jagdgefolge des in dem Sarkophage beizusetzenden Römers vergegenwärtigen.

Bull. comunale I (1872) T. II, III p. 175—191. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 918 Fig. 992.

Darunter auf dem Fussboden:

558 **Gruppe, Kampf zwischen einem Panther und einem Eber.**

Der Panther ist durch den kräftigen Anlauf des Ebers niedergeworfen worden und beisst sich, während der Eber über ihn hinwegschiesst, unter dem Bauche desselben liegend, in seinen Hals ein. Die Gruppe ist vortrefflich erfunden und giebt namentlich den Gegensatz zwischen der ungelenken Kraft des Ebers und der Gewandtheit des Panthers in sehr bezeichnender Weise wieder. Hingegen lässt die Ausführung zu wünschen übrig.

Bull. comunale XII (1884) p. 258 n. 9.

559 *(24)*, *560 (23)* **Zwei Mädchenstatuen.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Villa Palombara. *Über die* Fundumstände vgl. n. 553—555. An n. 23 er-

gänzt der ausgestreckte r. Vorderarm, an n. 24 beide Arme mit der Kithara und die Zehen des r. Fusses. An jeder der beiden Statuen sind der Kopf und die Büste bis zum Ansatze des Gewandes aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet. Ebenso verhielt es sich mit den gegenwärtig fehlenden Armen.

Die mit n. 23 bezeichnete Figur sieht oder hört etwas, was ihr Gemüth heftig bewegt. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet Betrübniss oder Mitleid. Nach dem geöffneten Munde möchte man annehmen, dass das Mädchen im Begriff ist, zu sprechen, sei es um sich zu verantworten, sei es um gegen eine Anforderung, die an dasselbe gestellt wird, Verwahrung einzulegen. Der in den Mantel gewickelte Vorderarm ist starr herabgestreckt und die Hand scheint krampfhaft in den umgebenden Stoff einzugreifen. Der abwärts geneigte Kopf der mit n. 24 bezeichneten Statue zeigt einen tief melancholischen Ausdruck, welcher dem Versuche, die Figur als Kitharspielerin zu restaurieren, entschieden widerspricht. Leider fehlt es an Anhaltspunkten, um die ursprüngliche Stellung der Arme zu bestimmen. Sicher ist nur soviel, dass die Oberarme ein wenig nach vorwärts gestreckt waren und von der Büste abstanden, da sie an den Seiten der letzteren keine Ansatzspuren hinterlassen haben. Man könnte Beispiels halber annehmen, dass die Hände unweit des Nabels gefaltet oder über einander gelegt waren. Doch sind auch noch andere Vermuthungen zulässig. Jeden Falls wird die Haltung der Arme dem melancholischen Ausdrucke des Gesichtes entsprochen haben.

In der Halle, die den palatinischen Apollotempel umgab, befand sich ein Statuencyclus, welcher Danaos mit gezücktem Schwerte, umgeben von seinen Töchtern, darstellte. Offenbar hatte der Künstler den Moment wiedergegeben, in dem Danaos die Mädchen auffordert, ihre Verlobten zu tödten, eine Scene, welche reichliche Gelegenheit gab, in den Figuren der Töchter die verschiedenartigsten Gefühlsabstufungen zu vergegenwärtigen, und demnach der hellenistischen Kunst in hohem Grade zu-

sagen musste. Unsere beiden Statuen wären in einem solchen Zusammenhange vollständig am Platze. Es fragt sich somit, ob wir nicht in ihnen Copien nach zwei zu dem palatinischen Cyclus gehörigen Danaostöchtern zu erkennen haben.

Bull. della comm. municipale III (1875) T. IX, X p. 57—72. Vgl. II p. 247 n. 11, 12. Über den palatinischen Danaidencyklus: Stark Niobe p. 328. Zu demselben Cyklus scheinen auch die Statuen bei Clarac IV pl. 590 n. 1276, V pl. 836 n. 2096 A, pl. 978 C n. 2343 in Beziehung zu stehen.

561 (26) **Statue, ein Mädchen, eine Binde um das Haupt windend.**

Über die Fundumstände vgl. n. 553—555. Ergänzt die Nasenspitze.

Das Mädchen ist beschäftigt, eine breite Binde um das Haupt zu winden. Die rückwärts greifende L. hebt die am Hinterkopfe befindliche Haarmasse in die Höhe, während die R. den Zeugstreifen hält, der bereits einmal um das Haupt gewunden ist und nunmehr zunächst um den unterhalb des Schopfes liegenden Theil des Schädels geschlungen werden soll. Der daneben stehende schlanke, mit einer Uraiosschlange verzierte Krug und das darüber gelegte Gewand lassen darauf schliessen, dass das Mädchen soeben aus dem Bade kommt oder sich zu einem Bade vorbereitet. Der viereckige Gegenstand, auf dem der Krug steht, scheint ein Toilettenkästchen. In den Blumen, welche die vom Gewande unbedeckte Seite dieses Gegenstandes überziehen, hat man vermuthlich eine ciselierte Metallarbeit zu erkennen, ähnlich derjenigen runder goldener Broschen, die sich in etruskischen Gräbern aus dem 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. finden.

Die Statue ist das Produkt einer eklektischen Kunstrichtung, die dem letzten Jahrhundert v. Chr. oder dem ersten unserer Zeitrechnung anzugehören scheint. Als Grundlage bei ihrer Gestaltung diente offenbar ein griechisches Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts. Das Gesicht erinnert in den zu hoch stehenden Ohren

und dem stark entwickelten Kinne noch an archaische Typen. Hingegen zeigt der Ausdruck eine Mischung von Sinnlichkeit und leiser Melancholie, wie sie mit Vorliebe von der hellenistischen Kunst vergegenwärtigt wird, und ist die Behandlung des Körpers vollständig naturalistisch. Dieser Naturalismus tritt mit besonderer Schärfe in der starken Fettablagerung hervor, welche zwischen den Brüsten und dem Nabel sichtbar ist, wie in der Bildung der Beine, die im Vergleich mit dem Oberkörper zu massig und in den Knöchelpartien geradezu plump erscheinen. Offenbar hat der Bildhauer bei der Ausführung dieser Theile die Formen seines Modells unverschönert wiedergegeben.

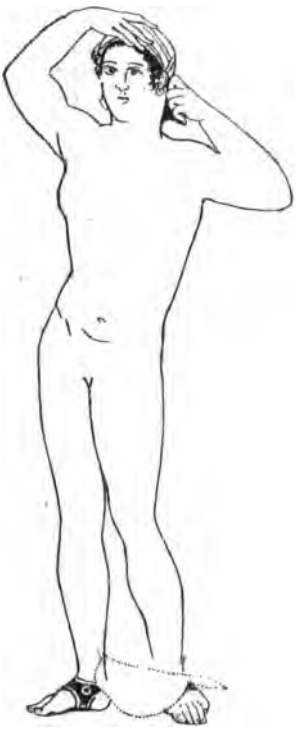

Fig. 23.

Die früher geläufige Benennung der Figur als Aphrodite stösst auf mancherlei Schwierigkeiten, darunter auch die, dass sich der Typus der Statue nicht in die Entwickelung des Aphroditeideales einfügen lässt. Höchst ansprechend ist dagegen die ganz neuerdings begründete Vermuthung, dass der Bildhauer unter dem Eindrucke eines attischen Gemäldes aus dem fünften Jahrhundert Atalante dargestellt habe, wie sie sich zum Wettlaufe mit Hippomenes vorbereitet und, nachdem sie sich gebadet und gesalbt, ihr Haar, damit es nicht bei der Bewegung um ihr Haupt flattere, durch eine Binde zusam-

menfasst. Diese Vermuthung gründet sich auf einen gegen das Ende des fünften Jahrhunderts gearbeiteten attischen Krater, dessen Malereien die Vorbereitung zu jenem Wettlaufe darstellten und die Figur der Atalante hinsichtlich des Motivs in einer unserer Statue entsprechenden Weise wiedergeben (Fig. 23). Freilich hätte der Bildhauer bei der Übertragung des malerischen Motives in die Plastik mancherlei Missgriffe begangen: Der Körper, den er der Atalante gegeben, passt keineswegs für eine körperlichen Übungen obliegende Jungfrau (vgl. n. 377). Ebenso würden der ägyptisch-hellenistische Krug und das muthmassliche Toilettenkästchen einen neumodisch-fremden Zug in die mythologische Darstellung bringen. Unter solchen Umständen scheint die Frage berechtigt, ob nicht der Bildhauer zwar das Motiv der Atalante zu Grunde gelegt, aber in einem anderen Sinne als dem ursprünglichen verwendet hat, nämlich um ein dem Isisdienst ergebenes Mädchen darzustellen. Die an dem Kruge angebrachte Uraiosschlange gehört zu den Symbolen der ägyptischen Göttin. Gerade während der Zeit, in welcher wir die Ausführung der Statue anzunehmen haben, wurden der Kultus der Isis und die damit verbundenen Weihen in Rom von der eleganten und galanten Welt eifrig gepflegt. In dem Gesichtsausdrucke unserer Figur könnte man den Reflex des diesem Kultus eigenthümlichen, zugleich sinnlichen und mystischen Charakters erkennen. Endlich wissen wir, dass Bäder und Waschungen bei den ägyptischen Weihen eine hervorragende Rolle spielten. Vielleicht lag es demnach in der Absicht des Bildhauers ein Mädchen darzustellen, welches sich zu einem behufs einer derartigen Weihe zu nehmenden Bade vorbereitet und sein Haar, damit es dabei nicht benetzt werde, mit einer Binde umwickelt.

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. III—V p. 16—28; XVIII (1890) T. III, IV 1 p. 48—56. Gazette archéologique 1877 pl. 23 p. 138—152. American Journal of Archaeology III pl. I n. 3 p. 12—13.

562 **Zwei Kolossalstatuen römischer Magistrate.**

Gefunden 1879 im Viale Principessa Margherita. Sie waren in eine Mauer verbaut, durch welche man im Mittelalter eine der Nischen des in den Horti Liciniani gelegenen Nymphaeums (bekannt unter dem Namen des Tempels der Minerva Medica) geschlossen hatte. Ergänzt an beiden Figuren mehrere Finger der R., Stücke des von der R. gehaltenen Tuches, der l. Vorderarm mit dem in einen Adlerkopf endenden Scepter und die Ränder der Plinthe.

Dargestellt sind zwei römische Magistrate, ein älterer und ein jüngerer, wie sie als Vorsitzende der Circusspiele ein Tuch (mappa) in die Bahn schleudern und dadurch das Zeichen zum Anfange des Rennens geben. Die Ergänzung der l. Hand mit dem Adlerszepter gründet sich darauf, dass Kaiser wie Consuln auf Münzen und elfenbeinernen Diptychen, deren Bilder die Eröffnung der Circusspiele darstellen, bisweilen mit einem derartigen Szepter ausgestattet sind. Die Tracht ist diejenige, welche seit der Zeit Constantins des Grossen für die höheren Beamten vorgeschrieben war: eine längere mit Ärmeln versehene Tunica, darüber eine kürzere ärmellose und eine knapp zugeschnittene Toga. In der Fussbekleidung haben wir vermuthlich die Senatorenstiefel (calcei aurati) zu erkennen. Der Stil und die vollständig rasierten Gesichter deuten auf das 4. Jahrhundert. Die unorganische und schablonenhafte Behandlung der Körper wie der Gewänder bildet einen eigenthümlichen Gegensatz zu der gelungenen Wiedergabe der Köpfe, denen man es ansieht, dass sie sprechend ähnlich sind.

Bull. comunale XI (1883) T. III, IV p. 17 ff. Vgl. VII (1879) p. 241 n. 6, 7. Über das Adlerszepter: Meyer zwei antike Elfenbeintafeln der Bibliothek in München (München 1879) p. 18—19.

Zwischen diesen beiden Statuen:

563 **Statue eines Jünglings.**

Gefunden auf dem Quirinal in dem durch die Anlage der Via nazionale zerstörten Theile des Gartens Rospigliosi.

Man erkennt deutlich, dass die am Kopfe und am Rücken fehlenden Theile aus besonderen Stücken gearbeitet und an den erhaltenen Marmor angesetzt waren. Da der Jüngling eine ähnliche Haltung zeigt wie der angebliche Eros auf dem Relief einer vom ephesischen Artemistempel herrührenden Säulentrommel, so hat man ihn für Eros erklärt und angenommen, dass das verlorene Stück des Rückens mit Flügeln versehen gewesen sei. Doch kann die zwischen den beiden Figuren obwaltende Ähnlichkeit zufällig sein und scheint die Annahme der Flügel nach der gegenwärtigen Beschaffenheit des Rückens keineswegs sicher. Jeden Falls ist die Vermuthung abzuweisen, dass die kapitolinische Statue den thespischen Eros des Praxiteles reproduciere; denn sie zeigt nicht die geringste Verwandtschaft mit der Kunstweise dieses Meisters.

Bull. comunale XIV (1886) T. I, II p. 54—76. Vgl. Robert Archäologische Märchen p. 160 ff.

564 Mittelmässig ausgeführte **Statue des Thanatos.**

Gefunden auf dem Esquilin bei der Via Merulana. Ergänzt die Nase, der l. Arm, die Kithara, die r. Hand nebst dem unteren Theile des von ihr gehaltenen, als ein Plektron restaurierten Attributes, das r. Bein vom Knie abwärts, die obere Hälfte des l. Oberschenkels, die untere des l. Unterschenkels — doch ist der Fuss zum grössten Theile antik —, Stücke des Stammes.

Die Ergänzung des in der R. befindlichen Gegenstandes zu einem Plektron ist falsch. Der erhaltene obere Theil erscheint hierfür viel zu lang und zeigt eine andere Form als die sicher beglaubigten Darstellungen dieses Instrumentes. Ausserdem bedurfte es für einen Gegenstand von so beschränkter Länge, wie es ein Plektron sein würde, nicht der Stütze, welche von dem r. Oberschenkel nach dem Attribute hinüberreicht. Ebenso ist die Kithara ganz willkürlich beigefügt. Nach Massgabe der unter n. 183 angeführten Denkmäler ist die Statue vielmehr als Thanatos zu ergänzen, mit einer *gesenkten Fackel in* der R., einem Bogen in der L.

Bull. della comm. arch. comunale V (1877) T. XVI, T. XVII 1 p. 135—145. Vgl. Bull. municipale IV (1876) p. 214 n. 7. Bull. dell' Inst. 1877 p. 151 ff.

Dahinter rechts:

565 **Relief, Hephaistos die Waffen des Achill schmiedend.**

Gefunden in der Vigna Belardi zwischen der Kirche S. Bibiana und der Porta maggiore. Ergänzt der l. Arm des Hephaistos, der Klotz des Ambosses, der darauf liegende Schild, die Beine der drei Kyklopen, die Figur der Hera von den Brüsten abwärts, beinahe der ganze Stamm des hinter ihr befindlichen Eichbaums, der Schwanz des darauf sitzenden Pfauen, der Panzer und das Schwert, welche unter der Eiche liegen.

Hephaistos und die Kyklopen sind beschäftigt, den Schild des Achill zu schmieden, während der Helm und die Beinschienen hinter ihnen bereits fertig auf dem Boden liegen. Die Schutzgöttinnen des Achill, Pallas und Hera, stehen dabei. Doch machen beide Figuren einen ziemlich frostigen Eindruck, da sie in keine nähere Beziehung zu der Gruppe der Schmiede gesetzt sind. Hinter Pallas sieht man den dieser Göttin heiligen Ölbaum und darauf ihre Eule wie ihre Aigis, hinter Hera eine Eiche, auf welcher der der Götterkönigin heilige Pfau sitzt.

Bull. comunale VI (1878) T. X p. 142—152.

Links:

566 **Hellenistisches Reliefbild.**

Gefunden bei S. Vito.

Das Relief zeigt eine mit Zinnen gekrönte und durch einen Thurm verstärkte Stadtmauer. Davor erhebt sich ein von einem Weinstocke umwundener Lorbeerbaum, von dem ein Ast durch ein Fenster in den Thurm hineinreicht, während aus einer Luke der Mauer, verbunden durch ein Band, zwei Flöten und eine Handpauke (Tympanon) herabhängen. Auf der r. Seite hat sich der obere Theil eines ionischen Tempels erhalten, der, wie es

scheint, als über die Stadtmauer hervorragend behandelt war. Da der Baum in den Thurm hineingewachsen ist, so haben wir uns den letzteren verlassen zu denken, ein Motiv, welches durch die idyllisch-romantische Richtung der hellenistischen Kunst bestimmt ist und in der griechisch-römischen Wandmalerei mancherlei Analogieen findet (vgl. n. 801).

Bull. municipale III (1875) p. 247 n. 4. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XLI. Vgl. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 99.

567 (36) **Kopf des Cheiron.**

Gefunden auf der Piazza Vittorio Emanuele. Ergänzt der untere Theil der Nase und die Spitze des l. Ohres.

In den Saepta zu Rom befand sich eine Marmorgruppe, welche den Kentauren Cheiron darstellte, wie er den jugendlichen Achill im Kitharspiel unterrichtet. Ihre wesentlichen Züge sind durch Wandgemälde, Reliefs und geschnittene Steine genügend bekannt: Cheiron ruhte mit den Hinterbeinen seines Rossleibes auf dem Boden und blickte, den Kopf leicht nach der l. Schulter neigend, zu seinem Schüler herab, der vor der l. Seite des Lehrers stand. Der kapitolinische Kopf rührt von einer Figur des Cheiron her, die zu einer statuarischen Wiederholung jener Gruppe gehörte. Er ist gegenwärtig falsch aufgestellt. Eine Hautfalte, welche den Hals auf der l. Seite in schräger Linie durchzieht, beweist, dass er in der gleichen Weise etwas nach links geneigt war wie der des Cheiron in der genannten Gruppe. Die antiken Wiederholungen der letzteren stellen den Kentauren mit einem Lorbeerkranze dar. Dass das kapitolinische Exemplar einen aus Metall gearbeiteten Kranz trug, ergiebt sich aus dem leichten kreisartigen Einschnitte, welcher von den über der Stirn befindlichen Haarmassen längs der äusseren Ohrränder nach dem Hinterkopfe hinabreicht. Sieht der Betrachter ab von dem ergänzten Stücke der Nase, welches viel zu plump ausgefallen ist, so wird er in dem Kopfe nicht nur den

Ausdruck der Kraft, sondern auch den Ernst und die Güte erkennen, die für den menschlichsten unter den Kentauren, den weisen Cheiron, bezeichnend waren. Die gefaltete Stirn, die zusammengezogenen Brauen und die ein wenig nach links geschobene Unterlippe lassen einen leisen Ausdruck der Unzufriedenheit erkennen, mit welchem die Richtung der Ohren in engem Zusammenhange steht. Während nämlich das r. Pferdeohr an dem Schädel anliegt, ist das l. ein wenig nach auswärts gestreckt, wie bei Pferden, deren Aufmerksamkeit durch einen von der Seite kommenden Schall erregt wird (vgl. n. 609). Offenbar ist Cheiron durch die musikalischen Leistungen seines Schülers nicht vollständig befriedigt. Die bereits von mehreren Gelehrten vertretene Ansicht, dass die in den Saepta aufgestellte Gruppe ein Werk der hellenistischen Kunst gewesen sei, findet in der Charakteristik des kapitolinischen Exemplares eine schlagende Bestätigung. Dieser Kopf erinnert in der Behandlung des Haares an die pergamenischen Barbarentypen (vgl. n. 529, 878), in der des Mundes an die Statuen des hängenden Marsyas (vgl. n. 571). Die Ausführung ist kräftig, zeigt aber doch, namentlich in der Behandlung des Haares und der Hautfalten, einen etwas schablonenhaften Charakter, welcher die Annahme, dass der Kopf zu der Originalgruppe gehört habe, entschieden ausschliesst.

Mon. dell' Inst. XII 1; Ann. 1884 p. 50—74.

568—570 (38, 42, 43) **Drei Athletenstatuen.**

Gefunden unter den Trümmern einer antiken Villa in der Tenuta Ariano bei Velletri. Ergänzt an n. 38 beide Hände, der vordere Theil des r. Fusses, die meisten Zehen des l. Fusses, die Plinthe, an n. 42 der l. Fuss.

Die mit n. 38 und 42 bezeichneten Figuren bildeten eine Gruppe: zwei Athleten im Begriff den Ringkampf zu beginnen stehen einander gegenüber mit vorgebeugtem Oberkörper, sich gegenseitig scharf beobachtend und die Hände vorstreckend, um den Gegner, sowie sich der *günstige* Augenblick darbietet, in möglichst vortheilhafter *Weise* anzufassen. Die kantige Behandlung des nackten

Körpers und die an Ciseliertechnik erinnernde Ausführung des Haares lassen auf Bronzeoriginale schliessen. Bei solchen waren auch die sehr unangenehm wirkenden Stützen unnöthig, durch welche der Marmorarbeiter die abstehenden Vorderarme mit den Körpern verbinden musste. Da der Stil noch keine Spur von der durch Lysippos in die Kunst eingeführten Naturwahrheit aufweist, so werden wir die Entstehung der Originale vor jenem Meister anzunehmen haben.

Die Stellung der mit n. 43 bezeichneten Figur ist derjenigen von n. 38 und 42 ähnlich, jedoch etwas heftiger bewegt. Die individuelle Bildung des Kopfes beweist, dass wir es mit einer ikonischen Porträtstatue zu thun haben. Der Stil deutet auf die hellenistische Zeit.

Bull. municipale IV (1876) T. IX—XI p. 68—83. Vgl. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46.

571 (46) **Statue des Marsyas.**

Gefunden auf dem Esquilin unweit des sog. Auditoriums des Maecenas. Ergänzt die vorderen Hälften beider Unterarme, das den Nabel umgebende Stück des Bauches, das l. Bein von etwas über dem Kniee abwärts, der r. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Marsyas ist an einem Baume aufgehängt und sieht, indem er den Kopf in schmerzlicher Ermattung abwärts neigt, der Schindung entgegen, die ihm bevorsteht, weil er es gewagt hat, gegen Apoll den Wettkampf aufzunehmen. Der röthlich geäderte phrygische Marmor (paonazzetto), in dem diese Statue wie mehrere andere erhaltene Wiederholungen gearbeitet ist, scheint absichtlich gewählt, um die durch das Zusammenschnüren der Extremitäten hervorgerufene Blutstockung zu vergegenwärtigen. Der Künstler, welcher die Charakteristik des herabhängenden Körpers erfand, hat damit ein anatomisches Meisterstück geliefert. Da der in den Florentiner Uffizien befindliche sog. Schleifer offenbar einen mit der Schindung des Marsyas beauftragten Barbaren darstellt, so liegt der Gedanke nahe, dass diese Statue, die nach ihrem Materiale wie nach dem Charakter der Ausführung ein Werk der

älteren pergamenischen Kunst (vgl. n. 529, 878) ist, und die Originalfigur des aufgehängten Marsyas zu einer und derselben Gruppe gehörten. Doch widerspricht dieser Annahme die grosse stilistische Verschiedenheit, welche zwischen dem Schleifer und den erhaltenen Repliken des Marsyas obwaltet. Die charaktervolle aber in der Wiedergabe der Einzelheiten sparsame Ausführung des ersteren stimmt mit derjenigen der pergamenischen Barbarenfiguren überein. Hingegen zeigen die erhaltenen Marsyasfiguren, mögen sie auch in der Behandlung der Haare an die pergamenischen Galliertypen erinnern, eine raffinierte Durchbildung der anatomischen Einzelheiten, wie sie in keinem sicher beglaubigten Werke der älteren pergamenischen Kunst Analogie findet. Diese Schwierigkeit wird jedoch durch die wahrscheinliche Annahme gehoben, dass die Originalfigur des Marsyas in späterer Zeit umgearbeitet worden ist. Die ältere pergamenische Kunst schuf eine Gruppe, in welcher der aufgehängte Marsyas und der Schleifer einander gegenübergestellt waren, und behandelte darin den ersteren in der gleichen Weise wie den Schleifer. Später verfiel man darauf die Marsyasfigur aus diesem Zusammenhange herauszulösen und als Einzelstatue wiederzugeben. Hierbei wurde sie zu dem anatomischen Bravourstücke umgearbeitet, welches die erhaltenen Wiederholungen reproducieren.

Bull. comunale VIII (1880) T. XVII—XX p. 198—206. vgl. IV (1876) p. 213 n. 14. Overbeck Kunstmythologie IV p. 476 n. 2, p. 478—481; Atlas XXVI 24. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1415. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II[3] p. 328.

572 (47) **Porträtbüste eines Römers.**

Gefunden im Castro pretorio. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Auch in dieser Büste hat man ein Bildniss des Gnaeus Domitius Ahenobarbus erkennen wollen. Doch ist die Ähnlichkeit mit den Münzporträts noch geringer als bei *n.* 52. Immerhin deuten der Gesichtstypus und der Stil *auf die Übergangszeit* von der Republik zur Monarchie.

Bull. municipale IV (1878) T. XIII p. 85—91. Bernoulli römische Ikonographie I p. 199 Fig. 28.

Es folgen nunmehr die Denkmäler, welche vor und zwischen den das Gewölbe tragenden Pfeilern aufgestellt sind.

Gegenüber dem Eingange:

573 **Rhyton als Decoration eines Springbrunnens.**

Gefunden im Mai 1875 auf dem Esquilin in der vormaligen Villa Caetani. Ergänzt an der Chimaira der grösste Theil der Hörner, Ohren und Vorderbeine, die zwei hinteren Drittel der Flügel.

Das auf einem Büschel starkblätteriger Wasserpflanzen ruhende Rhyton endet unten in eine Chimaira und ist an dem oberen Theile mit Reliefs geschmückt, welche drei neben einem Krater tanzende Bakchantinnen darstellen. Da sich der Krater auf der Rückseite des Rhytons befindet, hat ihn der Bildhauer nur in der Silhouette ausgearbeitet. Das Wasserrohr griff auf der unteren Seite der Plinthe ein und mündete vorn oberhalb der Blätter, wo man die Öffnung wahrnimmt. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift macht als Bildhauer den Athener Pontios namhaft, der nach dem Stile des Rhytons wie nach den Buchstabenformen der Inschrift während des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit thätig gewesen sein muss. Wie es die damaligen attischen Künstler zu thun pflegten, hat er die Motive, die er zur Darstellung brachte, aus der älteren Entwickelung entlehnt. Es gilt dies auch für die Figuren der drei Bakchantinnen, die auf attische Originale aus dem Ende des fünften Jahrhunderts zurückweisen und von denen eine in ungleich vorzüglicherer Ausführung auf einem in demselben Saale (Museumsnummer 7; neben der Aedicula der Terra mater n. 551), ausserdem auf einem in der Villa Albani (n. 779) befindlichen Relief wie auf anderen Denkmälern wiederkehrt. Das Horn ist bis zu zwei Drittel seiner Tiefe ausgehöhlt. Die hierdurch gewonnene Öffnung wird dazu gedient haben in dem Rhyton Blumen zu pflanzen, die mit

ihren mannigfaltigen Formen und Farben einen reizvollen Gegensatz zu der tektonischen Strenge des Behälters bildeten.

Bull. della comm. arch. municipale III (1875) T. XII 1, T. XIII p. 118—134. Vgl. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 339. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 3, p. 8 n. 2, p. 115, p. 187. Das Bakchantinrelief, Museumsnummer 7: Bull. mun. III T. XII 2. Vgl. unsere Nachträge.

Links neben dem Rhyton:

574 **Kopf einer Amazone.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin neben dem sog. Auditorium des Maecenas. Ergänzt die Nasenspitze.

Er gehörte zu einer Statue des Typus, der am Besten durch n. 499 vertreten ist.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 18 n.

Hinter dem Rhyton:

575 **Hund aus Serpentin.**

Gefunden in der Villa Caserta unweit des sog. Auditoriums des Maecenas.

Er scheint, vielleicht mit einem Pendant, als Hüter eines Einganges aufgestellt gewesen zu sein.

Bull. comunale VIII (1880) T. XX p. 207 n. 2.

Neben dem ersten Pfeiler von rechts:

576 **Statue eines jugendlichen Hirten mit phrygischer Mütze.**

Gefunden auf dem Caelius in der Villa Casali. Ergänzt die Nase.

Sie stimmt hinsichtlich des Motivs wie hinsichtlich des Gesichtsausdruckes im Wesentlichen mit der n. 110 besprochenen Figur überein, welche durch den daneben angebrachten Adler als Ganymedes bezeichnet wird. Doch ist auf ihrer Plinthe statt des Adlers ein Rind beigefügt, zu welchem der Jüngling hinabblickt und an dessen Seite er das krumme Ende des in seiner l. Hand befindlichen *Pedums* anlegt. Also stellt die Statue einen schönen *Jüngling* dar, welcher in nachdenklich beschaulicher

Stimmung seine Heerden weidet und den die phrygische Mütze als Orientalen charakterisiert. Man kann dabei mit gleichem Recht an Ganymedes vor seiner Entführung in den Olymp, wie an Paris denken, der vor seinem über die drei Göttinnen gefällten Schiedspruch seine Rinder auf dem Ida weidet.

Bull. comunale XV (1887) T. II p. 25—28.

Zwischen dem 2. und 3. Pfeiler:

577 **Marmorner Krater, Paris und Helena.**

Gefunden 1875 auf dem Esquilin in der Vigna des Klosters von S. Antonio, d. i. in dem Terrain, welches gegenwärtig durch die Strassen Principe Amadeo, Cappellini, Rattazzi und den Viale Principessa Margherita begrenzt wird. Ergänzt an der Figur des Paris der ganze obere Theil von der Mitte der Waden aufwärts, an dem Eros beide Vorderarme, das untere Stück des Bauches, die Oberschenkel, an der Figur der Aphrodite der Hals, die Brust, der l. Arm, der Bauch, an der hintersten der drei tanzenden Mädchenfiguren die l. Hand und der untere Theil des Körpers von etwas unter den Knieen abwärts. Die hinter Helena befindliche Mädchengruppe rührt beinahe durchweg von moderner Hand her. Antik sind nur ein schmaler Streifen (von der Mitte des l. Oberarmes abwärts) vom Körper des vordersten Mädchens und der Kopf der hintersten Figur nebst dem oberen Ende der über ihren Rücken emporragenden Säule.

Paris, welcher, begleitet von Eros, vor Helena steht, und Aphrodite, die der letzteren zuredet dem Jüngling Gehör zu schenken, sind ähnlich behandelt wie auf einem neapolitanischen und einem vatikanischen Relief (n. 258). Aus den dürftigen Fragmenten zweier weiblichen Figuren, die hinter Helena erhalten waren, hat der Ergänzer eine Gruppe dreier Musen gemacht. Als Muster dienten ihm hierbei die Reliefs der sogenannten Jenkinsvase, eines zu Marbury Hall (England) befindlichen Puteals, welche die Begegnung des Paris und der Helena als Hochzeitsscene behandeln. Doch fragt es sich, ob er hiermit das Richtige getroffen hat; denn die in dem engen Raum zusammengedrängte Musengruppe macht im Vergleich mit den übrigen Figuren, die in weiteren Zwischen-

räumen von einander angeordnet sind, einen sehr unharmonischen Eindruck. Immerhin dürfen wir aus der Beifügung der drei Chariten, welche in der antiken Poesie und Kunst häufig bei Hochzeiten gegenwärtig sind, den Schluss ziehen, dass auch der Bildner des kapitolinischen Kraters die Begegnung des Paris und der Helena mit hochzeitlichen Motiven verbunden hatte. Die archaisierende Behandlung der drei in tanzartiger Bewegung vorschreitenden Gestalten (vgl. n. 84) bildet einen keineswegs erfreulichen Gegensatz zu dem freien Stile der sonstigen Figuren.

Bull. comunale VIII (1880) T. VI—VIII p. 119—131. Vgl. Berichte d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 129 n. 2. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 30 n. 34a, p. 114. Die sog. Jenkinsvase: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 511 n. 36.

578 (35) **Statue des Heraklesknaben.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt der l. Vorderarm — doch ist die Hand antik —, Splitter an dem über dem l. Arme liegenden Stücke des Löwenfelles, das mittlere Stück der Keule.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie die Kolossalstatue n. 510, macht jedoch einen ungleich erquicklicheren Eindruck, weil sie vortrefflich ausgeführt ist und die natürlichen Dimensionen des Knabenkörpers nicht überschreitet. Besonders gelungen ist der Ausdruck des schelmischen Lächelns.

Bull. municipale I (1872) T. II p. 21 ff.

Zwischen dem 5. und 6. Pfeiler:

579 **Statuette, ein greiser Fischer.**

Gefunden 1880 in der Via Milano unterhalb des Gartens von Panisperna. Ergänzt die Ränder des Hutes, die Nasenspitze, der l. Vorderarm mit dem Netze, der r. Arm mit dem Stocke, die Unterschenkel, die Plinthe.

Die Figur gehört zu den von der hellenistischen Dichtung und Kunst ausgeprägten genrehaften Standestypen. Obwohl die Attribute der Hände von dem modernen Ergänzer herrühren, kann doch kein Zweifel darüber ob-

walten, dass ein Fischer dargestellt ist. Der Hut ist für diese Berufsklasse bezeichnend und Theokrit schildert (id. I 38 ff.) in der Beschreibung von Bildwerken, welche einen Becher schmücken, einen das Netz auswerfenden Fischer als einen krummnasigen, vom Meere hart mitgenommenen Greis — eine Charakteristik, welche genau mit der unserer Figur übereinstimmt.

Bull. comunale VIII (1880) p. 287 n. 4. Vgl. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 187.

580 **Statuette, eine alte Bäuerin ein Lamm zum Markte tragend.**

Gefunden auf dem Esquilin unweit des vormaligen Vicolo di S. Matteo. Ergänzt an der Bäuerin der Kopf, die l. Hand mit dem Stabe, ein Stück der r. Hand, an dem Lamme der Kopf und Stücke der Beine.

Die Statuette gehört einer ähnlichen Kategorie an wie n. 579, zeigt aber eine sorgfältigere Ausführung.

Bull. municipale III (1875) p. 242 n. 5. Athenische Mittheilungen X (1885) p. 396, wo der Kopf fälschlich für antik gehalten wird.

Zwischen der Fontäne und den beiden zuletzt besprochenen Statuetten:

581 **Knabenstatuette.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm mit der Nuss.

Die Nüsse waren im Alterthum ein beliebtes Spielobjekt. Bald galt es auf drei aneinander gelegte Nüsse eine vierte so zu werfen, dass sie darauf liegen blieb, ohne dass die anderen drei auseinander geschleudert wurden, bald in einer Reihe auf die Erde gelegter Nüsse eine bestimmte Nuss zu treffen, bald aus einer gewissen Entfernung eine Nuss in ein Loch zu werfen. Der Ergänzer hat mit Recht angenommen, dass der durch diese Statuette dargestellte Knabe mit einem derartigen Spiele beschäftigt ist; denn die Haltung wie der Ausdruck erscheinen vollständig angemessen, wenn wir voraussetzen, dass *der Kleine die* Nuss zum Wurfe bereit hält und dabei

das Ziel ins Auge fasst, welches er damit zu erreichen hat. Diese Auffassung findet eine Stütze in den Reliefs eines zu Ostia gefundenen Sarkophages, welche einen mit einer Nuss nach einer Pyramide von Nüssen zielenden Knaben in der gleichen Haltung wiedergeben wie die kapitolinische Statuette und die vatikanische Replik n. 340. An dem Mantel unserer Figur haben sich rothe Farbenreste erhalten.

Bull. della comm. arch. comunale X (1882) T. XI p. 55—62. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 780 Fig. 835. Der Sarkophag von Ostia: Gerhard antike Bildwerke T. 65.

In dem Hinterraume:

582 **Grabstein des Schusters Gaius Iulius Helius.**

Gefunden vor Porta Angelica an der Via triumphalis. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Die vortrefflich gearbeitete Büste des Helius zeigt einen distinguierten Kopf, wie man ihn eher bei einem vornehmen Manne als bei einem Handwerker erwarten würde. Bezeichnend für die realistische Tendenz des Bildhauers ist die neben dem l. Mundwinkel wiedergegebene, stark behaarte Warze. Innerhalb des den Stein krönenden Giebels sieht man zwei mit Handgriffen versehene Schusterleisten, von denen der eine mit einem Stiefel (caliga) bedeckt ist. Der Stil und die Inschrift deuten auf die Zeit der flavischen Kaiser. Nach Angabe der Inschrift hatte Helius seine Werkstatt bei der Porta Fontinalis, einem Thore, dessen Reste noch heute im Hofe des Palazzo Antonelli auf der Piazza Magnanapoli erhalten sind.

Bull. comunale XV (1887) T. III p. 52—56.

583 (75) **Statue des Herakles.**

Ihre Fragmente fanden sich, in eine mittelalterliche Mauer verbaut, auf dem Esquilin an der Grenze zwischen der Villa Palombara und der Villa Caserta.

Wir sehen Herakles in lebhafter Ausfallstellung, den Kopf *nach* oben gerichtet. Mit der R. schwang er *vermuthlich* die Keule, während der l. Arm emporgestreckt

war, sei es der Deckung halber, sei es um einen Gegner zu packen. Eine derartige Bewegung würde bei dem Kampfe des Herakles mit den Rossen des Thrakers Diomedes ganz am Platze sein und die Beziehung der Statue auf diese That darin eine Stütze finden, dass an derselben Stelle Fragmente dreier Pferdefiguren entdeckt wurden, von denen die eine einiger Massen vollständige dem Herakles gegenüber aufgestellt ist (Museumsnummer 74). Doch widerspricht die ruhige Stellung dieses Pferdes der Annahme, dass dasselbe zu einer jenen Kampf darstellenden Gruppe gehört habe. Ausserdem ist seine Ausführung ungleich geringer als die der Heraklesstatue. Die letztere scheint nach dem Typus des Kopfes wie nach dem Stile, der noch eine gewisse Strenge bekundet, auf ein vorlysippisches Original zurückzugehen.

Bull. comunale VIII (1880) T. IX, X p. 153—161. Vgl. I (1872) p. 292 n. 35. Roscher Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2172.

Daneben auf dem Fussboden:

584 **Statuette der sogenannten Penelope.**

Gefunden hinter S. Eusebio, im Bereiche der kaiserlichen Gärten.

Eine Wiederholung des durch n. 93 und n. 189 vertretenen Typus. Doch ist der Oberkörper mehr ins Profil gedreht und weniger nach vorwärts geneigt, der Stil etwas freier.

Bull. comunale XVI (1888) T. XI p. 204—208. Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 31 C.

585 **Archaische griechische Grabstele.**

Gefunden auf dem Esquilin in der vormaligen Villa Palombara, also im Bereiche der kaiserlichen Gärten.

Das Relief stellt die Verstorbene dar, deren Reste unter der Stele beigesetzt waren, ein Mädchen, welches in der R. ihren Lieblingsvogel, wie es scheint eine Taube, hält und mit der L. in der für die archaische Mode typischen Weise den Rand ihres Mantels etwas nach vor-

wärts zieht. Der Charakter naiver Jungfräulichkeit kommt in dem gebundenen Stile vortrefflich zum Ausdruck. Da die von attischen Werken abweichende Formengebung die nächste Verwandtschaft zeigt mit derjenigen eines bei Pharsalos in Thessalien und eines anderen auf Thasos gefundenen Grabsteines, so scheint diese Stele nordgriechischen Ursprunges. Sie ist gleich vielen anderen Originalen bereits im Alterthum aus Griechenland nach Rom gebracht worden. Der Umstand, dass von den Sandalen nur die Sohlen plastisch ausgedrückt sind, lässt darauf schliessen, dass die Riemen durch Malerei wiedergegeben waren. Wir dürfen demnach auch an anderen Theilen des Reliefs eine mehr oder minder der Natur entsprechende Polychromie annehmen. Die am unteren Rande hervorragende Leiste diente dazu, die Stele in eine Basis einzulassen, auf der vermuthlich die Grabschrift angebracht war.

Bull. comunale XI (1883) T. XIII, XIV p. 144—172. Vgl. Römische Mittheilungen I (1886) p. 126. Furtwängler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6. Die beiden im Obigen erwähnten nordgriechischen Reliefs: Friederichs-Wolters Bausteine n. 36, n. 41. Über nordgriechische Kunst: Münchener Sitzungsberichte 1876 I p. 323 ff.

586 **Fragment eines archaischen griechischen Reliefs.**

Gefunden in der vormaligen Villa Caserta, wo es zur Bedeckung einer Kloake verwendet war.

Das Relief scheint attischen Ursprungs, da es aus pentelischem Marmor gearbeitet ist und sein Stil mit dem eines attischen Votivreliefs die nächste Verwandtschaft zeigt. Man hat darin vermuthlich das Fragment einer Grabstele zu erkennen und die erhaltene Figur für eine Verwandte oder Dienerin zu erklären, welche, ein Kind (vgl. 756), ein Toilettenkästchen (vgl. n. 587) oder einen Schmuckgegenstand haltend, vor der verloren gegangenen Figur der sitzenden Verstorbenen stand. Die Weise, in der die unteren Mantelenden verbunden sind, findet auf einem anderen Denkmale Analogie.

Bull. comunale IX (1883) T. XIV p. 205—213. Vgl. Furt-

wängler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6 Anm. 7. Das verwandte attische Relief: Schöne griechische Reliefs T. XIX 83 p. 45.

587 Fragment einer attischen Grabstele.

Gefunden auf dem Esquilin in der Gegend, die früher von der Villa Palombara eingenommen war, gegenwärtig von der Via Macchiavelli durchschnitten wird.

Die Verstorbene ist sitzend dargestellt; vor ihr steht eine Dienerin mit einem Toilettenkästchen in den Händen. Der pentelische Marmor, in dem die Stele ausgeführt ist, und der Stil der Darstellung beweisen, dass wir es mit einem attischen Relief zu thun haben, welches nach seiner grossartig freien Formenbehandlung den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts anzugehören scheint.

Bull. comunale XV (1887) T. VI p. 109—113.

Vor der Säule Museumsnummer 76:

588 Torso einer weiblichen Gewandstatue.

Gefunden 1750 auf dem Aventin im Kloster von S. Alessio.

Er gehörte zu einer Statue des Typus, welchen die archaische Kunst zur Darstellung verschiedener weiblicher Gottheiten und Votivfiguren, die griechisch-römische zur Darstellung der Spes verwendete. Ob die Statue eine archaische griechische Originalarbeit oder eine römische Copie nach einer solchen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Jeden Falls entbehrt die Statue der Frische, welche wir in der Regel an ächt archaischen Werken wahrnehmen, und zeigt sie namentlich in der Weise, in der die Falten des Obergewandes wiedergegeben sind, eine etwas trockene und schablonenhafte Behandlung.

Nerini de templo et coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta (Romae 1752) T. I p. 5. Bull. comunale IX (1881) T. V p. 106—164. Über den Typus: Homolle de antiquissimis Dianae simulacris deliacis (Paris 1885) p. 39 ff. Bull. de correspondance hellénique XIV (1890) p. 572 ff.

589 Archaische Statue der Nike.

Gefunden bei dem sog. Nymphaeum in den Gärten des *Sallustius*.

Die Siegesgöttin ist dargestellt im Begriffe sich zum Fluge zu erheben. Sie stösst mit beiden Füssen vom Boden ab und fasst dabei mit beiden Händen den Überschlag ihres dorischen Chitons an, als wolle sie durch diese Bewegung ihren Körper in dem beim Schweben erforderlichen Gleichgewichte bewahren. Die an den Schulterstücken des Gewandes angebrachten Löcher dienten zur Aufnahme metallener Heftnadeln (fibulae). Da die Befiederung der Flügel nicht plastisch ausgedrückt ist, so dürfen wir annehmen, dass sie durch Malerei wiedergegeben war. Die Formengebung deutet auf eine archaische Originalarbeit, während die derbe Ausführung, welche nur das Wesentliche, aber dieses mit grosser Energie hervorhebt, daraus zu erklären sein wird, dass die Statue für einen hohen Standort, etwa für einen Giebel oder eine säulenartige Basis, berechnet war.

Bull. comunale XIV (1886) p. 51.

Darüber:

590 **Archaisches (?) griechisches Votivrelief.**

Gefunden im Vicolo Gesù e Maria, als man den Grund für das dortige Schulgebäude grub.

Dargestellt ist ein athletisch durchgebildeter Jüngling, welcher sich in einem auf einem dreifüssigen Untersatze stehenden Becken die Hände wäscht. Die Deutung ergiebt sich aus einem in Wiltonhouse befindlichen Relief gleichen Stiles, welches einen ähnlichen Jüngling in derselben Handlung vor einer Statue des Zeus wiedergiebt und demnach für ein von einem siegreichen Athleten dem Zeus gestiftetes Weihgeschenk zu erklären ist. Der Athlet wäscht sich die Hände, um der Gottheit, welche ihm zum Siege verholfen hat, das Dankopfer darzubringen. Der auf dem kapitolinischen Exemplare links oben innerhalb eines Rahmens angebrachte Gegenstand scheint der mit Schleifen versehene Kranz, den der Jüngling als Preis erhalten hat. Merkwürdig ist die Kopf*bedeckung* des Athleten: eine eng anliegende, vermuth*lich lederne* Kappe, welche durch zwei Bänder festgehalten

wird, von denen das eine um das Kinn, das andere unter dem Kinne herumreicht. Die Formengebung zeigt nicht die frische Ursprünglichkeit, welche wir in der Regel an den archaischen Sculpturen wahrnehmen, sondern erscheint eigenthümlich verknöchert. Diese Erscheinung darf man vielleicht daraus erklären, dass das Relief in einer Gegend gearbeitet ist, in welcher die Kunst längere Zeit keine Fortschritte machte, sondern schablonenhaft an dem archaischen Stile festhielt.

Bull. comunale XII (1884) T. XXIII p. 245—253. Das Relief in Wiltonhouse: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 680 n. 48. Eine ähnliche Kopfbedeckung zeigt die Figur eines Athleten auf einer rothfigurigen Schale strengen Stiles: Arch. Zeitung XXXVI (1878) T. 11 p. 58—71.

Das Zimmer hinter dem Saale.

Unmittelbar neben dem Eingange:

591 (70) **Der vordere Theil eines zu einer Kolossalstatue gehörigen Fusses.**

Gefunden an der Via Appia vor der Kirche S. Cesario.

Der verticale Rand der Sandalensohle ist mit einem Zuge von Tritonen geschmückt, auf deren Fischschwänzen Eroten sitzen. Dazwischen sieht man einen Eros, der, auf einem Delphin reitend, mit einem Dreizacke nach einem Fische stösst. Die Weise, in der diese Figuren behandelt sind, findet nur in sehr wenigen erhaltenen Marmorwerken Analogie. Die Ausführung ist von einer wunderbaren Feinheit und trotz der Kleinheit der Figuren eine sehr detaillierte, macht aber dabei einen etwas trockenen Eindruck. Eine verhältnissmässig seltene Erscheinung in der noch an der guten Tradition festhaltenden Plastik ist die naturalistische Wiedergabe der Wogen. Dieses Fragment giebt einen Begriff von dem Eindrucke, den die mit Reliefs geschmückten Sohlen der Athena Parthenos machten.

Bull. della comm. arch. municipale I (1872) T. I p. 33—41. Vgl. Abhandlungen der philol.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) p. 598 Anm.***.

Links:

532 (126) **Statue eines Wagenlenkers.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin bei S. Eusebio, im Bereiche der kaiserlichen Gärten. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Das ursprüngliche Motiv ergiebt sich besonders aus dem Vergleiche mit attischen Vasenbildern, welche Göt-

Fig. 24.

ter, Heroen oder Sterbliche darstellen im Begriff auf den Wagen zu steigen. Zu seiner Verdeutlichung dient die beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 24). Der Jüngling hat den r. Fuss bereits auf das Trittbret des Wagens

gesetzt, während der l. noch auf dem Boden steht; die vorgestreckten Arme hielten die Zügel. Die Statue ist eine mittelmässig ausgeführte römische Copie nach einem griechischen Bronzewerke etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Sie zeigt in der conventionellen Anordnung des Haares und in der Schärfe, mit der die Muskeln hervorgehoben sind, noch Anklänge an den archaischen Stil, wogegen die Stellung bereits vollständig frei behandelt erscheint.

Bull. della comm. arch. XVI (1888) T. XV, XVI 1, 2 p. 335—365. Vgl. ebenda III (1874) p. 53.

Rechts:

593 (70) **Pallastorso.**

Gefunden 1881 auf dem Esquilin, hinter dem zu dem Stadium der Diocletianisthermen gehörigen halbrunden Gebäude.

Die Statue, von welcher dieser Torso herrührt, war eine Copie nach der Athena Parthenos des Pheidias. Doch wich sie, soweit der erhaltene Theil ein Urtheil gestattet, von dem Originale darin ab, dass an ihr die Locken fehlen, welche Pheidias von dem Haupte der Göttin über die Schultern herabfallen liess, und die Aigis eine mehr rundliche Form hat. Vgl. n. 595, 864, 891.

Bull. comunale XI (1883) T. XV, XVI p. 173—183.

Auf dem Sarkophage der Posilla (Museumsnummer 87):

594 **Inschriftlich bezeichnete Hermenbüste des Anakreon.**

Gefunden vor Porta Portese im Bereiche der Gärten des Caesar. Ergänzt die Nase und der grösste Theil des Schnurrbartes.

Die Büste geht auf dasselbe Original zurück wie eine vormals in der Villa Borghese befindliche Statue, die früher auf Tyrtaios, Pindaros oder Alkaios gedeutet wurde und nunmehr mit Sicherheit für Anakreon erklärt werden darf. Die Erfindung des Originales reicht nach

der Grossartigkeit der Auffassung wie des Stiles gewiss mindestens bis zu den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts hinauf. Während sich die Griechen der hellenistischen Zeit Anakreon in der Regel als Greis vorstellten, ist er hier als ein rüstiger Mann, voll von Kraft und Feuer, aufgefasst.

Bull. comunale XII (1884) T. II, III p. 25—38. Arch. Zeitung XLII (1884) T. XI 2 p. 149—153.

Neben dem Sarkophage, Museumsnummer 87:

595 **Pallastorso und Fragment des zugehörigen Schildes.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin bei der Anlage der gegenwärtigen Via Ariosto.

Wiederum eine Nachbildung der Athena Parthenos. Sie steht hinsichtlich der Anordnung des Haares und der Aigis dem Originale näher als n. 593. Pheidias hatte den Schild der Göttin mit Reliefs, welche einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen darstellten, verziert (vgl. n. 81) und darauf einem Griechen, der einen Stein zum Wurfe erhebt, seinen eigenen kahlen Porträtkopf gegeben. Eine im Britischen Museum befindliche Wiederholung des Parthenosschildes zeigt deutlich einen kahlköpfigen Mann, welcher jedoch nicht einen Stein erhebt, sondern mit einem Beile zum Schlage ausholt. Eine ähnliche Figur ist auch auf unserem Schilde erkennbar. Wir haben demnach anzunehmen, dass beide Bildhauer nicht die Parthenos des Pheidias selbst, sondern eine mehr oder minder freie Nachbildung derselben als Vorlage benutzten.

Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) T. III E 1—3 p. 564—567, p. 600—601. Vgl. Bull. comunale XI (1883) p. 474. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 208.

An der gegenüber dem Eingange befindlichen Wand:

596 (124) **Marmornes Wasserbecken.**

Gefunden bei der Piazza Dante.

Es gehört gleich der vatikanischen Biga (n. 325) zu *den schönsten* Denkmälern, welche uns die decorative

Kunst der griechisch-römischen Zeit hinterlassen hat. Prachtvolle Gefüge von Akanthosblättern, aus denen verschiedenartige Ranken herauswachsen, entwickeln sich von der Ansatzfläche der Stütze in wunderbar organischer Gliederung nach dem Rande des Beckens und füllen den Raum in der harmonischesten Weise. Um sich die von dem Künstler beabsichtigte Wirkung zu vergegenwärtigen, hat man zu bedenken, dass das Becken für eine horizontale Aufstellung berechnet war. Der hohe Standort, welcher dem Betrachter die Übersicht über den Reliefschmuck möglich machte, wurde erzielt durch die Stütze, auf der das Becken ruhte, und wohl auch durch eine unter der Stütze angebrachte, verhältnissmässig hohe Basis. Gleichzeitig und an derselben Stelle mit dem Becken wurde ein Fragment einer marmornen Stütze gefunden, welche aus drei mit den Schwänzen verbundenen Delphinen bestand und wie es scheint zu dem Becken gehört hat.

Bull. municipale III (1875) p. 80.

Auf dem Sarkophage, Museumsnummer 116:

597 **Gruppe eines gegen zwei Satyrn kämpfenden Giganten.**

Gefunden in einem Nymphaeum bei Porta S. Lorenzo.

Die Bedeutung der Gruppe ergiebt sich daraus, dass der am l. Rande der Plinthe befindliche Schlangenleib aus einem menschlichen Beine hervorgeht. Man erkennt daran deutlich den oberen Theil eines Kniees, den Anfang der Wade und die Flossen, welche bisweilen an Gigantenfiguren den Übergang von dem Menschen- zum Amphibienleibe vermitteln. Also stellte die Gruppe den Kampf eines Giganten gegen zwei Satyrn dar. Wie es scheint, gehörte sie zu einem grösseren Sculpturencyklus, in dem der dionysische Thiasos an dem Gigantenkampfe Theil nahm. Der eine der Satyrn ist vor seinem Gegner auf den Felsboden gefallen und sucht seinen Körper mit der r. Hand zu stützen. Der Gigant umwindet mit einem seiner Schlangenleiber den r. Vorderarm dieses Satyrs,

um denselben vollständig zu Fall zu bringen, und die l. Achsel, um ihn auch auf dieser Seite umzuwerfen. Die angstvolle Weise, in welcher der Satyr das Haupt abwendet, erklärt sich am Besten unter der Voraussetzung, dass der Schlangenkopf, in den das Gigantenbein auslief, gegen sein Gesicht gerichtet war. Von dem zweiten Satyr haben sich nur das l. Bein und der r. Fuss erhalten, welch letzterer unter dem Rücken des gefallenen Satyrs sichtbar ist. Doch genügen diese Reste, um die ursprüngliche Bewegung der Figur zu erkennen: der Satyr stützte sich auf das l. Knie und streckte das r. Bein aus, um sich zu erheben, während dieses Bein von dem anderen Schlangenleibe des Giganten umwunden wurde. Er war nicht vollständig bezwungen wie sein Genosse, sondern leistete noch Widerstand, indem er gegen seinen Feind etwa einen Thyrsos oder eine andere bakchische Waffe schwang. Die Gruppe bietet zahlreiche Berührungspunkte mit bekannten hellenistischen Kunstwerken dar. Der dargestellte Gegenstand erinnert an den pergamenischen Gigantenfries, die Composition an den Laokoon (n. 153), die Dimensionen der Figuren und der Charakter ihrer Ausführung an die Statuetten, welche zu dem Weihgeschenke des Attalos in Beziehung stehen (vgl. n. 384). Der gefallene Satyr bekundet in der Stellung wie in der Haarbehandlung eine nahe Verwandtschaft mit dem sterbenden Gallier (n. 529).

Die beiden hinter der Gruppe aufgestellten Satyrstatuetten sollen an derselben Stelle gefunden sein wie die Gruppe, können aber von Haus aus nicht zu derselben gehört haben, da sie grössere Dimensionen und eine geringere Ausführung zeigen.

Bull. comunale XVII (1889) T. I, II p. 17—25.

598 **Seilen mit Schlauch.**

Gefunden auf der Via di Porta S. Lorenzo bei dem Monte della Giustizia.

Dieser Seilen muss, da der von ihm gestützte Schlauch *durchbohrt* ist, als Brunnenfigur gedient haben (vgl.

n. 349, 652, 653). Er entspricht, abgesehen davon, dass die Stellung der Extremitäten vertauscht ist, den zum Theil noch erhaltenen Seilenstatuen, welche an der Skene des athenischen Dionysostheaters als Stützfigur dienen, und scheint somit nach einem verlorenen Pendant dieser Statuen copiert. Der Bildhauer beging dabei den Missgriff, die Schriftrolle, auf welcher die herabgestreckte Hand ruht, beizubehalten, ein Motiv, welches für eine Brunnenfigur wenig passend erscheint.

Bull. municipale III (1875) T. XIV, XV 1 p. 135—139. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 201. Die Skene des Dionysostheaters: Mon. dell' Inst. IX 16, Ann. 1870 p. 97 ff.

Auf dem an der Hinterwand aufgestellten Sarkophage, Museumsnummer 104:

598[a] **Herme des Herakles.**

Gefunden 1876 auf dem Quirinal. Ergänzt der vordere Theil der Nase.

Die Herme gehört zu den Exemplaren, welche, wie es scheint, einen Heraklestypus des Skopas wiedergeben (vgl. n. 122, 414). Doch zeichnet sie sich vor den bekannten Wiederholungen dadurch aus, dass der Mund lebendiger behandelt und der Übergang von den Augen zu den Schläfen feiner vermittelt ist.

Römische Mittheilungen IV (1889) T. IX p. 190—191, p. 200.

Auf der r. Konsole:

599 **Kopf eines jugendlichen Wagenlenkers.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Vigna des Klosters von S. Antonio. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Beschäftigung, welcher der dargestellte Knabe oblag, ergiebt sich aus der helmartigen Kappe, die zu der Ausrüstung der römischen Circuswagenlenker gehörte. Der zuversichtliche Ausdruck und der feste Blick sind vortrefflich wiedergegeben. Reste von Bolus mordente, die sich an dem Haare erhalten haben, beweisen, dass das Haar vergoldet war. Vgl. n. 333.

Bull. *comunale VIII* (1880) T. XI p. 163—168.

Auf der l. Konsole:

600 **Kopf des jugendlichen Pan.**

Gefunden in der Villa Casali auf dem Caelius. Ergänzt die Nasenspitze.

Der fein ausgeführte Kopf giebt den aus dem polykletischen entwickelten Typus des Pan (vgl. n. 389) wieder. Doch sind seine Formen weicher als bei den meisten Wiederholungen und ist der schmachtende Ausdruck mit besonderer Schärfe hervorgehoben.

Bull. comunale XV (1887) T. IV p. 57—60.

Das Terracottenzimmer.

Da das Terracottenzimmer noch nicht endgültig geordnet ist, so folgt hier über dessen Inhalt nur eine kurze Übersicht. Besonders reich ist darin eine bestimmte Gattung polychromer Terracotten vertreten. Diese Exemplare veranschaulichen eine Decoration, welche in Griechenland wie in Italien der Einführung des steinernen Gebäudeschmuckes vorherging, eine Decoration, die von den Hellenen früh aufgegeben wurde, in Etrurien und Latium hingegen erst während der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. einer jüngeren Entwickelung Platz zu machen anfing und mit einzelnen Ausläufern bis zu dem Anfange der Kaiserzeit herabreichte. Einem sehr alten Stadium dieser Decoration gehören drei Stücke an, die sich in dem in der Mitte des Zimmers aufgestellten Glasschranke befinden, ein Stirnziegel in Form eines Frauenkopfes, eine thönerne Incrustationsplatte und eine Seilenmaske, welche einem kolossalen Stirnziegel als Mittelstück diente. Alle drei reichen nach ihrem charaktervollen archaischen Stile gewiss hoch in das fünfte Jahrhundert v. Chr. hinauf. Die Thonplatte und der vollständig erhaltene Stirnziegel wurden auf dem Monte Caprino gefunden zwischen dem Südende des die *Gemäldegalerie* enthaltenden Flügels des Konservatoren*palastes* und dem gegenüber liegenden, vom Municipio

besessenen Garten.[1]) Sie können demnach recht wohl zu dem tuscanischen Bau des kapitolinischen Jupitertempels gehört haben. Auf eine spätere Zeit, etwa auf das letzte Jahrhundert der Republik, deuten die Fragmente einer polychromen Giebelgruppe, die bei dem Baue einer Cloake in der Via di S. Gregorio gefunden wurden und gegenwärtig längs der zwischen den beiden Thüren liegenden Wandabschnitte des Terracottenzimmers auf dem Boden stehen. Die Gruppe scheint verschiedene Gottheiten dargestellt zu haben, welche dem Opfer eines Schweines, eines Schafes und eines Rindes (suovetaurilia) beiwohnen.[2]) Die an der gegenüber liegenden Wand angebrachten thönernen Reliefplatten dienten zu einer Decoration, die in Rom und Umgegend während des letzten Jahrhunderts der Republik wie im Anfange der Kaiserzeit häufig zur Anwendung kam und darin bestand, dass man aus Reihen solcher Platten Friese bildete. Sechs offenbar zusammengehörige Exemplare zeigen die gleiche Darstellung, nämlich zwei Satyrn, die an einem Krater stehen und, sich auf den Fusspitzen erhebend, in das Innere desselben hineinblicken. Auf zwei Platten sieht man Herakles, wie er sein von der Hirschkuh gesäugtes Söhnchen, Telephos, findet. Eine andere stellt einen Abschied, vielleicht den des Theseus von Ariadne, dar,[3]) wieder eine andere einen phrygisch gekleideten Jüngling (Pelops? Paris?) und eine Frau (Hippodameia? Helena?), die von einem Viergespanne davongetragen werden. Eine grössere Platte

[1]) Über die Thonplatte, die 1878 entdeckt wurde: Notizie degli scavi 1878 p. 235. Der Stirnziegel war, wie mir Herr Lanciani mittheilt, 1875 oder 1876 an derselben Stelle gefunden worden. Über spätere Entdeckungen an derselben Stelle: Bull. dell' Inst. 1882 p. 228 ff. In dem Bullettino della commissione arch. comunale ist weder jener Stirnziegel noch die Seilenmaske erwähnt. Die Provenienz der letzteren habe ich trotz mehrfacher Nachforschungen nicht feststellen können.

[2]) Bull. della comm. archeologica comunale VI (1878) p. 293—295 n. 1—10. Museo italiano di antichità classica I (1884) p. 5 not. 8.

[3]) Vgl. *Ann. dell' Inst.* 1863 p. 464 ff.

zeigt zwei Bogen einer offenen Halle mit Durchblick auf eine Nillandschaft.

Rechts von dem zu dem Saale der Bronzen führenden Eingange ist ein Fragment von Wandmalereien angebracht, welche eine auf dem Esquilin bei S. Eusebio entdeckte Grabkammer verzierten.[1]) Die in Streifen angeordneten Bilder beziehen sich offenbar auf historische Ereignisse. Der unterste Streifen zeigt Reste einer Kampfscene, der darüber angebrachte eine Unterredung zwischen zwei Heerführern, von denen der eine durch die beigefügte Inschrift als Quintus Fabius, der andere als Marcus Fannius bezeichnet ist. Fannius, in dem wir vermuthlich einen oskischen oder umbrischen Gegner des Römers Fabius zu erkennen haben, streckt die R. gegen den letzteren aus, wie um ihm Vorstellungen zu machen oder ihn zu beschwichtigen. Hinter dem Fabier haben sich die Figuren von vier mit der Tunica bekleideten und mit Speeren bewehrten Soldaten, hinter dem feindlichen Heerführer Reste eines in eine Trompete stossenden Mannes erhalten. Der folgende Streifen stellt wiederum eine Unterredung zwischen zwei Feldherren dar, bei der es sich um die Übergabe einer befestigten Stadt zu handeln scheint; denn man sieht links von der Gruppe der unterhandelnden Führer eine Festungsmauer, hinter welcher die Oberleiber zweier mit togaähnlichen Gewändern bekleideter Männer emporragen. Für die über den Feldherren sichtbare fragmentierte Inschrift ist eine befriedigende Ergänzung noch nicht gefunden. Ein oberhalb der Festungsmauer erhaltenes Bein beweist, dass darüber noch ein weiterer Bilderstreifen angebracht war. Die Wandgemälde sind das Produkt einer entschieden realistischen Kunstrichtung. Vergleichen wir sie mit anderen Denkmälern, deren Chronologie sich annähernd bestimmen lässt, so zeigen sie die nächste Verwandtschaft mit den Malereien von Gefässen, die während des 3. und

---

1) *Bull.* della comm. archeologica comunale XVII (1889) *t. XI, XII p.* 340–350.

wohl auch noch während eines Theiles des 2. Jahrhunderts in campanischen Fabriken gearbeitet wurden. Ein weiteres chronologisches Merkmal bietet der Umstand, dass sämmtliche Römer bartlos dargestellt sind. Es lässt dies darauf schliessen, dass zur Zeit, in der diese Bilder gemalt wurden, die hellenistische Sitte das Gesicht vollständig zu rasieren in Latium bereits allgemeine Verbreitung gefunden hatte, was, soweit unsere Kenntniss reicht, erst nach dem ersten punischen Kriege der Fall gewesen sein kann. Die Wandmalereien scheinen somit den letzten Jahrzehnten des 3. oder den ersten des 2. Jahrhunderts anzugehören, eine Annahme, zu welcher, wie mir von competenter Seite mitgetheilt wird, auch die Paläographie der Inschriften stimmt.

Endlich werfe man noch einen Blick auf die elfenbeinerne Schreibtafel (diptychon, pugillares) und den dazu gehörigen Griffel (stilus), die vor derselben Wand wie das Freskofragment aber etwas mehr nach dem Fenster zu aufgestellt sind.[1]) Die Tafel besteht aus zwei Platten, die durch vier silberne Ringe unter einander verbunden sind und zusammengeklappt werden konnten. Sie waren auf der inneren Seite bis zu dem erhabenen Rahmen mit Wachs überzogen. Auf dem Wachse schrieb man mit dem spitzen Ende des Griffels, während das andere stumpfe Ende dazu diente das Geschriebene auszuwischen. Der erhabene Rahmen verhinderte, dass sich die beiden Wachsflächen, wenn die Platten geschlossen waren, an einander rieben und hierdurch die Schrift verwischt wurde. Auf den beiden Rückseiten ist der Name des Besitzers der Schreibtafel eingraviert: Gallienus Concessus v(ir) c(larissimus).

---

[1]) Bull. della comm. arch. mun. II (1874) T. VII, VIII p. 101—115. Daremberg et Saglio dictionnaire des antiquités II 1 s. v. Diptychon p. 271 Fig. 2454. Vgl. Meyer zwei antike Elfenbeintafeln (München 1879) p. 78 n. 45.

Saal der Bronzen.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange und schreitet zunächst längs der Wände vor.

601 **Bronzestatue eines Camillus.**

Da sie während des ganzen Mittelalters im Lateran aufbewahrt war, ist sie vortrefflich erhalten und in keiner Weise von Oxyd angegriffen. Sixtus IV. liess die Figur auf das Kapitol bringen. In den ältesten Beschreibungen wird sie als Zigeunerin (zingara) bezeichnet, offenbar weil man annahm, dass die vorgestreckte R. nach der Hand einer anderen Person greife, um daraus wahrzusagen. Vgl. Revue archéologique XLIII (1882) p. 26, p. 28. Kekulé über die Bronzestatue des sog. Idolino (Berlin 1888) p. 16.

Da auf römischen Reliefs, welche Kultushandlungen darstellen, die bei dem Opfer ministrierenden Knaben, die sogenannten Camilli, in ganz ähnlicher Weise behandelt sind (vgl. z. B. n. 154, 542), so dürfen wir diese Figur für einen Camillus erklären und annehmen, dass sie auf römischem Boden gestaltet ist. Ihr Eindruck wird dadurch verkümmert, dass die Attribute der Hände verloren gegangen sind. Denken wir uns in der vorgestreckten R. eine Schale, in der gesenkten L. einen Weinkrug, so gewinnt die Figur an Klarheit wie an Leben. Die Römer hielten darauf, dass die Camilli schön, von tadellosem Wandel und aus guter Familie waren. Unsere Statue vergegenwärtigt alle diese Eigenschaften in der treffendsten Weise und man kann gegen sie höchstens den Vorwurf erheben, dass der Ausdruck des lieblichen Kopfes etwas inhaltslos erscheint. Da die Idealfiguren, deren Gestaltung mit Sicherheit der römischen Kaiserzeit zugeschrieben werden darf, für diesen Typus keine Analogie darbieten, so fragt es sich, ob wir nicht darin eine Schöpfung der in dem republikanischen Rom thätigen griechischen Kunst zu erkennen haben. Die Bronzetechnik ist von wunderbarer Sorgfalt und Sauberkeit. *Ein Streifen,* welcher aus einer besonderen, einen *stärkeren Zusatz* von Kupfer enthaltenden Legierung be-

steht, reicht von jeder Schulter, vorn wie hinten, über die Tunica herab. Vermuthlich sollten hierdurch zwei das Gewand durchziehende Purpurstreifen wiedergegeben werden. An den Theilen der Tunica, welche die Oberarme bedecken, sind die Nähte angedeutet. Die Ränder der Armöffnungen erscheinen mit überwendlichen Stichen umstochen. Auf dem Oberleder der Sandalen sind geschmackvolle Arabesken eingraviert.

Kekulé die Gruppe des Menelaos T. III 3 p. 39. Der daselbst angeführten Litteratur sind Righetti I 33, Montagnani II 87 und Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1108 Fig. 1305 beizufügen. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1561.

602 **Fuss einer Reiterstatue.**

Gefunden 1850 zu Trastevere im Vicolo delle Palme. Vgl. n. 31, 605, 609.

Dass dieser Fuss von einem Reiter herrührt, ergiebt sich daraus, dass er in keiner Weise aufgesetzt ist, sondern herabhängt. Das die Rückseite bedeckende Leder ist mit einem schönen Arabeskenschmuck verziert. Man hat die Frage aufgeworfen, ob dieser Fuss nicht zu der Reiterfigur gehört haben könne, die auf dem an derselben Stelle gefundenen Pferde n. 609 sass. Doch widerspricht dieser Annahme die verschiedene Weise der Ausführung. Die nackten Theile des Fusses zeigen eine ungleich weniger lebensvolle Behandlung als der Pferdekörper.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 34—35, p. 108—109. Braun Ruinen und Museen p. 137 n. 18.

603 **Bronzener Krater.**

Gefunden unter Benedict XIII. zu Porto d'Anzo (Antium). Vgl. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXXV n. 35. Ergänzt die Henkel und der Fuss.

Das schön profilierte und geschmackvoll verzierte Gefäss gewinnt ein besonderes Interesse durch die auf dem Rande der Öffnung einpunktierte Inschrift, welche besagt, dass König Mithradates Eupator dasselbe den Eupatoristen des Gymnasiums geschenkt habe. Dieser *Mithradates* war offenbar kein anderer als der berühmte

König von Pontos († 63 v. Chr.), die Eupatoristen ein gymnastischer Verein, welcher sich in einer politisch zu Mithradates haltenden Stadt, vielleicht in Athen, gebildet und nach dem Beinamen des Königs benannt hatte. Der Krater wurde ohne Zweifel in einem der Kriege, welche die Römer gegen Mithradates führten, erbeutet und gelangte in Folge dessen nach Antium.

Bottari I p. 48 (der italienischen Ausgabe). Montagnani III 2 T. 92. Righetti I 134. Reinach Mithradate Eupator pl. III p. 288, p. 460 n. 10. Alles Weitere im Corpus inscr. Graec. II n. 2278. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. V p. 215. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2034.

604 Bronzener Porträtkopf.

Er befand sich im 16. Jahrhundert im Besitze des Kardinals Pio Ridolfo von Carpi (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 209). Die Augen sind eingesetzt, die Hornhaut aus einer weissen, die Pupillen aus einer braunen Masse. Ob sie von antiker oder moderner Hand herrühren, wage ich nicht zu entscheiden. Die Büste scheint im 16. Jahrhundert gearbeitet.

Das Profil des Kopfes zeigt im Wesentlichen ähnliche Formen wie das des Lucius Junius Brutus, welches wir durch einen vermuthlich von Marcus Brutus geschlagenen Denar und eine Goldmünze des Lucius Pedanius Costa, Unterfeldherrn des Marcus Brutus, kennen. Es scheint demnach, dass wir es in der That mit einem Porträt des Mannes zu thun haben, welcher nach der sagenhaften Überlieferung Rom von der Königsherrschaft befreite. Jeden Falls stimmt der Kopf vortrefflich zu dem Bilde, welches die römischen Schriftsteller von Lucius Brutus entwerfen. Er zeigt eine gewaltige Energie und unbeugsame Strenge. Aus den tief liegenden Augen, die düster unter den buschigen Brauen hervorblicken, aus dem Munde, dessen Winkel etwas abwärts gezogen sind, aus den Falten, die sich von der Nase herabziehen, wie aus denen, welche zwischen den Brauen die Stirnhaut durchschneiden, spricht eine tiefe Melancholie. Man denkt dabei unwillkürlich an das schmerzliche Opfer, welches Brutus nach der Überlieferung dem von ihm vertretenen

Principe darbrachte, indem er als Consul die eigenen Söhne, die sich mit den Anhängern der Tarquinier verschworen hatten, hinrichten liess. Da sich die griechische und die italische Kunst zu Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. in einem archaischen Stadium befanden, so kann der Kopf, falls er den Lucius Brutus darstellt, kein ikonisches Porträt sein. Vielmehr haben wir darin die freie Erfindung eines späteren Künstlers zu erkennen, etwa eines griechischen Künstlers aus dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr., der, wie Polybius unter den Geschichtsschreibern, ein tiefes Verständniss für das römische Wesen besass. Auffällig ist an dem Kopfe die unverhältnissmässige Grösse und hässliche Bildung der Ohren. Es scheint dies, da ähnliche Ohren vielfach an Porträtköpfen aus republikanischer Epoche wiederkehren, eine Eigenthümlichkeit des altrömischen Typus gewesen zu sein. Die Wiedergabe eines solchen nationalen Zuges würde vollständig der naturalistischen Tendenz der spätgriechischen Kunst entsprechen.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 20 Fig. 1. Der hier zusammengestellten Litteratur sind Montagnani III 2 T. 90 n. 1, 2 und Visconti opere varie IV p. 323 n. 91 beizufügen.

605 **Der hintere Theil eines kolossalen bronzenen Stieres.**

Gefunden 1850 im Vicolo delle Palme in Trastevere. Vgl. n. 31, 602, 609.

Fig. 25.

Wir dürfen uns das ursprüngliche Motiv durch die Reversbilder der Münzen von Thurii (Fig. 25) vergegenwärtigen: der Stier stürmt wüthend vorwärts, indem er, zum Stosse bereit, den Kopf senkt und mit dem Schwanze um sich peitscht. Die Composition und die Ausführung erscheinen gleich vortrefflich. Kleine Gussfehler sind durch eingesetzte Bronzeplättchen verbessert.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 33—34, p. 110—112.

606 **Hand einer kolossalen Bronzestatue.**

Vormals im Lateran, mindestens seit dem Anfange des 16. Jahrhundert auf dem Kapitol befindlich.

Die Annahme, dass diese Hand zu demselben Koloss gehört habe wie der Fuss n. 608, wird dadurch widerlegt, dass die Hand auf eine ungefähr anderthalbmal höhere Statue schliessen lässt als jener Fuss.

Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384.

607 **Bronzene Kolossalstatue des Herakles.**

Gefunden unter Sixtus IV. auf dem Forum boarium (Andreas Fulvius antiquitates urbis fol. XXI. Vgl. Revue archéologique XLIII, 1882, p. 25, p. 28).

Herakles steht da mit selbstbewusstem Ausdrucke, indem er in der L. die von ihm erbeuteten Äpfel der Hesperiden hält; die Weise, in der er mit der gesenkten R. die Keule schwenkt, soll offenbar die von dem Helden empfundene Siegesfreude ausdrücken. Die Figur scheint auf Grundlage eines lysippischen Originales gestaltet. Die Ausführung ist ungleich, besser an den harten als an den weichen Theilen des Körpers.

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 75. De Rossi raccolta T. 20. Montagnani I 41. Righetti I 35. Clarac V pl. 802E n. 1069B. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 181 n. 48. Welcker alte Denkmäler V p. 79—82. Brunn Geschichte der gr. Künstler I p. 541. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 2172e, p. 2905—2906, p. 2944—2945. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 214 Anm. 2.

608 **Fuss von einem Bronzekoloss.**

Die öfters wiederholte Angabe, dass dieser Fuss bei der Pyramide des Cestius gefunden sei und demnach zu der Kolossalstatue gehört habe, mit der dieses Grabmal geschmückt war, ist falsch. Die Fragmente der Statue des Cestius kamen erst unter Alexander VII. (1655—1667) zu Tage, während dieser Fuss bereits von Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma (1558) p. 269—270 s auf dem Kapitol befindlich erwähnt wird.

S. Bartoli gli antichi sepolcri T. 63. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873

609 **Bronzenes Pferd.**

Gefunden im April 1849 in Trastevere im Vicolo delle Palme. Vgl. n. 31, 602, 605.

Das Pferd muss nach der auf dem Rücken angebrachten Öffnung, den zur Befestigung des Zügels dienenden Löchern und der Bewegung der unteren Kinnlade einen Reiter getragen haben. Die Haltung der Ohren, von denen das rechte zurückgelegt, das linke dagegen vorwärts gerichtet ist, lässt deutlich erkennen, dass die Aufmerksamkeit des edlen Thieres durch irgendwelchen Anblick oder Schall erregt wird. Der Reiter, dem dies nicht entgeht, zog, wie sich aus der stark nach rückwärts gerichteten unteren Kinnlade des Pferdes ergiebt, den Zügel scharf an, um das Thier im Schritt zu erhalten. Die am linken Hinterschenkel angebrachte Inschrift L·I·XXIIX giebt den Raum (loco primo) an, in dem die Statue aufgestellt war, und die Nummer, welche sie in dem auf den Inhalt dieses Raumes bezüglichen Inventare führte.

Der schlanke Leib des Pferdes, der feine, verhältnissmässig kleine Kopf und die Charakteristik der Haut erinnern an die Kunstweise des Lysippos (vgl. n. 31). Ausserdem begegnen wir einer nah verwandten Bildung an dem Pferde einer in Herculaneum gefundenen bronzenen Reiterstatuette Alexanders des Grossen, die offenbar zu jenem Meister in naher Beziehung steht. Hiernach scheint die Frage berechtigt, ob nicht das kapitolinische Pferd einen Typus des Lysippos wiedergiebt oder zum Mindesten auf der Grundlage eines solchen gestaltet ist.

Bull. dell' Inst. 1849 p. 130, p. 161—162, 1864 p. 10. Braun Ruinen und Museen p. 137 n. 18.

Der neben dem Pferde aufgestellten Statue der ephesischen Artemis (vgl. n. 346) dient als Piedestal:

610 **Dreiseitige Basis,** wohl von einem Kandelaber (vgl. z. B. n. 210, 211, 343, 344).

Auf der einen Seite sieht man einen flötenblasenden *Satyr, auf der* zweiten eine tanzende, das Tympanon

schlagende Mainade, auf der dritten einen trunkenen Satyr, welcher, begleitet von seinem Panther, mit gesenktem Haupte einhertaumelt. Die drei Figuren gehören zu den häufig von den neuattischen Bildhauern wiederholten Motiven. Sie ordnen sich, obwohl lebhaft bewegt, durch die Weise ihrer Ausführung dem tektonischen Ganzen unter und füllen den Raum in der harmonischesten Weise. Die den unteren Theil der Basis schmückenden Palmetten- und Spiralornamente, wie die aus den Löwenklauen hervorgehenden Chimärenbüsten lassen deutlich den Einfluss alterthümlich-strenger Bronzetechnik erkennen.

Righetti II 310. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 512, p. 514 Anm. 22. Braun Ruinen und Museen p. 144 n. 24. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2135. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 18 n. 21.

In der Mitte:

611 **Dornauszieher aus Bronze.**

Die Statue befand sich bereits unter Sixtus IV. auf dem Kapitol (Revue arch. XLIII, 1882, p. 26, p. 28). Die fehlenden Augen waren aus anderen Metallen, etwa die Hornhaut aus Silber, die Pupillen aus Kupfer, oder aus verschieden gefärbtem Glasflusse gearbeitet.

Der Künstler ist darauf ausgegangen, ein der Natur abgelauschtes Motiv in möglichst treffender Weise wiederzugeben und hat auf diese Weise ein Werk geschaffen, welches durch seine herbe Einfalt einen eigenthümlichen Reiz ausübt, dessen äussere Anordnung aber in so fern zu wünschen übrig lässt, als der Betrachter keinen Augenpunkt findet, von dem aus der Gesammtumriss der Figur rhythmisch geschlossen erscheint. Ein Knabe ist bemüht sich einen Dorn aus dem Fusse zu ziehen. Die gespannte Aufmerksamkeit, mit der er dieser Beschäftigung obliegt, kommt namentlich in dem leicht geöffneten Mund und der etwas vorgeschobenen Unterlippe zum Ausdruck. Wenn das lange Haar nicht, wie es bei dem abwärts *geneigten* Kopfe der Fall sein müsste, über die Wangen *herabhängt*, sondern an dem Schädel anliegt, so scheint

diese Darstellungsweise absichtlich gewählt, damit das Gesicht, welches ohnehin bei der Haltung des Kopfes nur wenig zur Geltung kommt, nicht auch noch durch das vorfallende Haar bedeckt werde.

Die Statue ist das Produkt einer Kunst, welche der freien Entwickelung nahe steht, aber sich noch nicht vollständig von den Überlieferungen des archaischen Stiles emanzipiert hat. An den letzteren erinnern das streng behandelte Haar, das massige Kinn und die mageren Formen des Körpers, wogegen die Durchbildung des Nackten bereits einen hohen Grad von Naturwahrheit bekundet. Da der Kopf dem des sogenannten Apoll aus dem Westgiebel des olympischen Zeustempels ähnlich ist und auch die objektive Weise, in welcher der Künstler ein dem Leben entnommenes Motiv wiedergegeben hat, in den Sculpturen desselben Heiligthums Analogien findet, so dürfen wir unsere Statue einer jüngeren Entwickelung derjenigen peloponnesischen Schule zuschreiben, welche bei der Decoration des olympischen Zeustempels thätig war. Gegen die Annahme, dass die Statue in das 5. Jahrhundert v. Chr. hinaufreiche, sind im Besonderen zwei Einwände erhoben worden. Einer Seits hat man behauptet, dass die Anordnung des Haares dem Geiste der aufstrebenden griechischen Kunst zuwiderliefe, die vor allem auf eine getreue Wiedergabe der Natur ausgehe. Aber wir begegnen in der archaischen Vasenmalerei bisweilen vorwärts geneigten Figuren, an denen das Haar, um das Gesicht freizuhalten, in ähnlicher Weise angeordnet ist wie am Dornauszieher. Ein zweiter Einwand gründet sich auf das genrehafte Motiv der Figur. Da Genrestatuen im eigentlichen Sinne des Wortes erst seit der Zeit Alexanders des Grossen nachweisbar sind, so hat man angenommen, dass der Dornauszieher nicht vor dieser Zeit geschaffen sein könne. Doch schliesst das Motiv keineswegs die Möglichkeit aus, dass die Entstehung der Statue durch ein bestimmtes Ereigniss oder eine mythische oder historische Überlieferung *veranlasst* wurde. Nehmen wir an, dass dies der

Fall war, so tritt der Dornauszieher aus dem Kreise des reinen Genres heraus und fügt sich ohne Schwierigkeit in die ältere griechische Kunstentwickelung ein. Mit Recht ist bei dieser Untersuchung an die Gründungssage der ozolischen Lokrer erinnert worden: ihr Ahnherr Lokros verletzte sich den Fuss durch einen Dorn, erkannte hierin die Erfüllung eines ihm zu Theil gewordenen Orakels und gründete in der Gegend, in der er durch die Verwundung zurückgehalten worden war, die Städte der Lokrer. Doch sind auch noch andere Vermuthungen zulässig, Beispiels halber die, dass die Statue einen Knaben darstelle, der sich beim Wettlauf einen Dorn in den Fuss getreten und trotzdem gesiegt habe, und dass sie als Weihgeschenk für diesen Sieg dargebracht worden sei.

Eine neuerdings auf dem Esquilin gefundene Marmorstatue, welche in jeder Hinsicht den Eindruck einer hellenistischen Originalarbeit macht, zeigt dasselbe Motiv wie der kapitolinische Dornauszieher aber mit gemeinen Formen und ganz naturalistischer Durchführung. Sie beweist, dass die hellenistische Kunst, welche vielfach ideale Typen in eine naturalistische und im Besonderen ländlich-bäuerische Form übertrug, dies auch mit dem Dornauszieher gethan hat. Der altpeloponnesische Typus wurde hiermit zu einer Genrefigur im eigentlichen Sinne des Wortes umgearbeitet, zu einem Bauern- oder Strassenjungen, welcher sich einen Dorn aus dem Fusse zieht.

Die älteste Abbildung bei De Rossi raccolta T. 23, die beste bei Rayet Monuments de l'art antique I pl. 35. Alles Weitere Arch. Zeitung XLI (1883) p. 230 ff. und bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 215. Vgl. Römische Mittheilungen II (1887) p. 102. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46. Hinsichtlich der Anordnung des Haares sind z. B. die kauernden Frauen auf der vulcenter Phinensschale (Mon. dell' Inst. X 8) zu vergleichen.

612 **Bronzene Wölfin.**

Die Figuren der Zwillinge sind von Guglielmo della Porta († 1577) beigefügt.

Die Chronik des Mönches von Soracte, Benedictus, bezeugt, dass diese Wölfin bereits im 10. Jahrhundert am lateranischen Palaste aufgestellt war. Von hier wurde sie, wie sich aus einer im päpstlichen Archiv befindlichen Urkunde ergiebt, 1471 auf das Kapitol übertragen. Wenn sie bei flüchtiger Betrachtung einen fremdartigen, unantiken Eindruck macht, so erklärt sich dies hinlänglich daraus, dass sie von einem stümperhaften Restaurator auf das Barbarischeste misshandelt worden ist. Zunächst leuchtet es ein, dass der angesetzte Schwanz, dessen Haarmassen eine ganz stumpfe Behandlung zeigen, und das Bronzestück, welches in rohester Weise auf der Vorderseite des Unterleibes eingesetzt ist, nicht von dem Künstler herrühren können, der den Kopf und die diesem benachbarten Theile ausführte. Aber auch die Beine befinden sich nicht mehr in dem ursprünglichen Zustande. Ihre charakterlose Behandlung steht in schroffstem Gegensatze zu dem typisch-strengen Stile des Körpers. Während an dem letzteren nur die wesentlichen Formen, aber diese mit grosser Schärfe hervorgehoben sind, zeigen die Hinterbeine in den schwieligen Erhöhungen, die sich an ihnen hinabziehen und offenbar Muskeln ausdrücken sollen, einen verunglückten Versuch anatomisches Detail wiederzugeben. Der Übergang der Beine zu dem Leibe ist in ganz ungeschickter Weise vermittelt. An mancherlei Stellen bemerkt man Fugen, die offenbar vermöge des Löthrohres zusammengeschweisst sind, deren vollständiger Verlauf sich jedoch nicht erkennen lässt, da der Restaurator die betreffenden Stellen stark angeglüht und mit der Feile geglättet hat. Unter solchen Umständen ist es sehr schwierig, uns über das Verhältniss, in dem die einzelnen Theile der Beine zu dem Körper stehen, ein Urtheil zu bilden. So scheint z. B. das Einsatzstück auf der Aussenseite des r. Vorderbeines von dem Restaurator neu gearbeitet. Andere Stücke hingegen erwecken den Eindruck, als gehörten sie zu dem Körper, seien jedoch verbogen oder zerbrochen gewesen und von dem Restaurator in ungeschickter Weise

gerade gemacht oder zusammengesetzt worden. Durch die Glut, welcher die Statue ausgesetzt war, ist auch die Oberfläche des Körpers, besonders auf der unteren Seite und an dem Hintertheile, stark angegriffen. Am Wenigsten haben darunter der Kopf und der Hals gelitten, da sie von den Löthungsstellen am Weitesten entfernt waren. Fassen wir nun besonders diese Theile ins Auge, die den ursprünglichen Zustand der Statue am Besten vergegenwärtigen, so ergiebt sich eine Figur, deren typische Strenge eine geradezu imponierende Wirkung ausübt. Die römische Wölfin wurde von den antiken Künstlern in zweifacher Weise aufgefasst. Gewöhnlich stellte man sie dar, wie sie die Zwillinge säugt und den Kopf nach diesen zurückwendet, seltener ohne die Zwillinge und in drohender Haltung, eine Darstellungsweise, der wir auf den Denaren des Publius Satrienus (Fig. 26) und auf Kleinbronzen des Trajan begegnen. Die kapitolinische Wölfin ist in der letzteren Weise aufgefasst. Grimmig blickend und die Zähne fletschend bedräut sie einen sich ihr nahenden Gegner. Der schreckenerregende Ausdruck des Kopfes wurde durch das blitzende Email gesteigert, welches in die vertieften Pupillen eingesetzt war und von dem sich ein Rest in dem r. Auge erhalten hat. Dürfen wir für die altrömische Kunst eine der etruskischen parallele Entwickelung voraussetzen, so wäre die Ausführung dem 5. Jahrhundert v. Chr. zuzuschreiben. Jedenfalls ist die Vermuthung unhaltbar, dass unsere Figur identisch sei mit der Wölfin, welche die Aedilen Gnaeus und Quintus Ogulnius 295 v. Chr. aus Strafgeldern neben dem ruminalischen Feigenbaum weihten. Da die Römer damals bereits in Campanien geboten und die dortige hellenische wie hellenisierende Kunst kannten, so scheint es ganz unglaublich, dass in jenem Jahre ein so archaisches *Werk wie* die kapitolinische Wölfin zu Rom öffentliche *Aufstellung* gefunden habe. Es hat nicht an Gelehrten

Fig. 26.

gefehlt, welche in unserer Figur eine Arbeit aus dem frühen Mittelalter erkennen wollten. Hiernach würde, da die Existenz der Wölfin im 10. Jahrhundert bezeugt ist, die unmittelbar vorhergehende Zeit in Betracht zu ziehen sein. Dieser Zeit des grössten Kunstverfalles aber können wir unmöglich ein so bedeutendes Werk zuschreiben. Auf dem Diptychon von Rambona, einer longobardischen Arbeit aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, ist unter dem gekreuzigten Christus die Wölfin beigefügt, wie sie die Zwillinge säugt. Ein schärferer Gegensatz als zwischen der kindlichen Barbarei dieser Darstellung und der typischen Strenge der kapitolinischen Wölfin lässt sich kaum denken. Wohl aber mag die Misshandlung, welche dem altrömischen Werke zu Theil wurde, jener Zeit angehören. Die lateranische Basilica wurde, nachdem sie 896 in Folge eines Erdbebens zusammengestürzt war, unter dem Papste Sergius III. (904—911) vollständig neu aufgebaut. Es scheint recht wohl denkbar, dass damals der Wunsch rege wurde, den vor der Kirche gelegenen Platz mit dem Wahrzeichen der Stadt Rom zu schmücken. Da die gleichzeitige Plastik unfähig war, eine einiger Massen befriedigende Statue zu gestalten, so suchte man nach einem antiken Werke jener Art. Hierbei stiess man auf unsere Wölfin, die, übel zugerichtet, etwa in dem Souterrain eines heidnischen Tempels lag, und beauftragte irgendwelchen Kupferschmied sie für die Aufstellung an dem Palaste des Lateran zurecht zu machen.

Eine Abbildung der Wölfin, als sie noch am Lateran stand, bei Infessura diario della città di Roma ed. Tommasini (Roma 1890) T. III zu p. 38. Andere Abbildungen: Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 58, 288 (wo weitere ältere Litteratur angeführt ist). Rayet Monuments de l'art antique I 27. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 510 Fig. 552. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 184—191. Detlefsen de arte Romanorum antiquissima III p. 7 ff. Über die Geschichte der Wölfin: Ann. dell' Inst. 1877 p. 379 ff. Die auf die Statue bezügliche Urkunde: Revue archéologique XXXII (1876) p. 161, XLIII (1882) p. 25. Der Denar des P. Satrienus: Babelon monnaies de la république II p. 420. Die Münzen des Traian: Cohen médailles impériales II² p. 54 n. 338—

340. Das Diptychon von Rambona: Buonarrotti osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro Tafel zu p. 257 ff.

613 **Bronzestatuette der dreigestaltigen Hekate.**

Vormals im Besitze der Chigi, seit Benedict XIV. im Museum.

Der Typus ist aus demjenigen einer von Alkamenes gearbeiteten Statue abgeleitet, welche in Athen neben dem Tempel der Nike Apteros aufgestellt war. Die eine der Figuren hält zwei Fackeln, wie sie seit uralter Zeit der Mondgöttin beigelegt wurden, die zweite eine Schlange und ein Messer oder einen Dolch, Attribute, welche, vermuthlich von den Erinyen entlehnt, auf die schreckhafte Seite in dem Wesen der Göttin hinweisen. Der Schlüssel und der Strick, die wir in den Händen der dritten Figur wahrnehmen, bezeichnen Hekate als Wächterin der Pforten zwischen Himmel und Unterwelt. Der Kopfschmuck der ersten und zweiten Figur erklärt sich aus den Einflüssen orientalischer Kulte. Die Mondsichel und die aus ihr herauswachsende Lotosblume setzen die Fackelhalterin zu Isis in Beziehung, während die von einem Strahlenkranze umgebene phrygische Mütze der zweiten Figur von Mithras entlehnt zu sein scheint.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. 20—22. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 71, 891. Conze Heroen- und Göttergestalten T. LXVIII 2. Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 1906. Alles Weitere in den Archäol.-epigraph. Mittheilungen aus Oesterreich V (1881) p. 65 AA. Vgl. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 74.

Das Vasenzimmer.

Die in diesem Zimmer ausgestellten bemalten Vasen stammen grösstentheils aus Ausgrabungen, die in den sechziger Jahren in der Nekropole von Caere (Cervetri) unternommen wurden. Wer sich für diese Denkmälergattung interessiert, wird gut thun, sich zunächst im *etruskischen* Museum des Vatikans zu orientieren, wo im *besonderen* die attische Vasenmalerei durch ungleich

zahlreichere und bedeutendere Exemplare vertreten ist. Ich beschränke mich darauf, unter den in diesem Zimmer befindlichen Gegenständen zwei Stücke hervorzuheben.

Ungefähr in der Mitte des Zimmers:

614 **Cista aus Holz mit Silber belegt.**

Gefunden 1861 bei Praeneste (Palestrina) in einer sogenannten Tomba a fossa. Nur die silbernen Bestandtheile sind antik. Der hölzerne Kern, von dem sich nur geringe morsche Reste erhalten hatten, ist von dem modernen Ergänzer beigefügt.

Der Behälter zeigt eine ähnliche cylinderartige Form wie die der bronzenen Cisten, welche sich in den dem 3. Jahrhundert v. Chr. angehörigen Gräbern der praenestiner Nekropole finden. Hingegen ist der Deckel nicht wie bei diesen gewölbt, sondern flach und entbehrt des Griffes, während an dem Behälter ein beweglicher Henkel angebracht ist. Die Ornamente, welche den Deckel wie den untersten Gürtel des Behälters verzieren, und die unmittelbar unter dem oberen Rande des Behälters angebrachten Thierfiguren sind theils getrieben, theils graviert, die in Palmetten auslaufenden Masken, in die der Henkel eingreift, und die harpyienartigen Flügelfiguren auf den Streifen, welche den Behälter in vertikaler Richtung überziehen, mit Formen eingepresst, die Thierfiguren der beiden mittleren Gürtel aus dem Grunde herausgeschnitten und ihre inneren Linien graviert. Die ornamentalen wie die figürlichen Motive zeigen ein entschieden vorderasiatisches Gepräge. Das praenestiner Grab, in welchem die Cista gefunden wurde, gehört einer bestimmt begrenzten Zeit des 6. Jahrhunderts v. Chr. an, während deren die Etrusker wie die Latiner einen lebhaften Handelsverkehr mit den Karthagern unterhielten und vorwiegend phönikische, beziehungsweise karthagische Produkte bei ihnen eingeführt wurden. Der nächstliegende Gedanke scheint somit der, dass die Cista ein semitischer Importartikel ist. Doch sind die Unterschiede zwischen dem Stile, in dem die phönikische, und

demjenigen, in dem die beginnende hellenische Kunstindustrie arbeitete, noch nicht mit genügender Sicherheit festgestellt, und es bleibt demnach die Möglichkeit, dass die Cista aus einem Mittelpunkte althellenischer Metallotechnik in Praeneste eingeführt ist.

Mon. dell' Inst. VIII T. 26, 1—3; Ann. 1866 p. 186 n. 70. Archaeologia 41 I (London 1867) pl. 10, 11 p. 203 n. 3.

Auf der untersten Console das 4. Stück rechts vom Eingange:

615 **Krater des Aristonophos** (?).

Gefunden in einem caeretaner Grabe.

Dieser Krater gehört zu den ältesten, mit mythologischen Darstellungen verzierten Gefässen griechischer Fabrik, die sich in Italien gefunden haben. Er kann nach dem Stile seiner Malereien recht wohl bis in das 7. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichen. Auf der einen Seite sieht man Odysseus und seine Gefährten, wie sie den glühenden Pfahl in das Auge des Polyphemos treiben. Sämmtliche Figuren sind, entsprechend der ältesten griechischen Mode, mit rasierter Oberlippe und spitz zugeschnittenen Kinnbärten dargestellt. Über der Figur des Kyklopen ist der Name des Fabrikanten beigefügt, den man Aristophon, Aristothon oder auch Ariston der Koer gelesen hat. Die andere Seite zeigt ein Ruderschiff und ein Segelschiff, wie sie zum Kampfe gegen einander anrennen. Die Paläographie der Inschrift bietet keinen festen Anhaltspunkt, um den Fabrikort des Gefässes zu bestimmen. Stil und Technik des Gefässes deuten auf den hellenischen Osten.

Mon. dell' Inst. IX 4, Ann. 1869 p. 157ff. Wiener Vorlegeblätter für archäologische Übungen 1888 T. I 8. Vgl. Klein die griechischen Vasen mit Meistersignaturen p. 27—28. Helbig das homerische Epos 2. Aufl. p. 252, p. 313—314.

Das lateranische Museum.

Da die auf die Denkmäler dieses Museums bezügliche Litteratur, soweit sie i. J. 1867 vorlag, in dem Kataloge von Benndorf und Schöne »die antiken Bildwerke des lateranischen Museums« (Leipzig 1867) zusammengestellt ist, so verzichte ich darauf dieselbe unter den einzelnen Nummern anzuführen. Vielmehr verweise ich dafür einfach auf den genannten Katalog, den ich durch die Abkürzung B. S. p. . . n. . . bezeichne, und citiere ausserdem nur das, was seit dem Jahre 1867 hinzugekommen ist. Eine Ausnahme von dieser Regel wird nur gemacht, wenn ein Denkmal in einem leicht zugänglichen Werke Veröffentlichung gefunden hat. In diesen Fällen stelle ich, um das Nachschlagen zu erleichtern, das Citat des betreffenden Werkes an die Spitze der Litteraturangabe.

Erstes Zimmer.

In der Mitte dieses Zimmers ist ein Mosaik eingemauert, welches zu dem grossen 1824 in den Thermen des Caracalla entdeckten und gegenwärtig in dem oberen Stockwerke des lateranischen Palastes aufbewahrten Mosaikfussboden (n. 699) gehörte. Man sieht darauf drei stehende Athleten, von denen einer durch die mit dem Caestus umwundenen Hände als Faustkämpfer kenntlich ist. Vgl. n. 699.

B. S. p. 36 n. 55.

616 (8) Relief, die Entführung der Helena.

Vielleicht gefunden in der Villa Palombara, vormals in den Appartamenti Borgia des Vatikans.

Paris sitzt in dem Schiffe und streckt mit freudiger Hast beide Arme nach Helena aus, um ihr beim Einsteigen behülflich zu sein. Die Gattin des Menelaos wird in dem entscheidenden Momente schwankend, ob sie

ihrem Verführer folgen soll; sie hemmt ihren Schritt und blickt nachdenklich vor sich hin. Ein Begleiter des Paris giebt der Bewunderung, die ihm die Schönheit der Helena einflösst, durch seinen erstaunten Blick wie durch die Bewegung der r. Hand Ausdruck. Die Gefühle, welchen die drei Personen unterliegen, sind mit geringen Mitteln auf das Treffendste vergegenwärtigt. Die Arbeit ist nur decorativ aber doch wohl griechisch. Leider hat die Oberfläche stark durch Feuchtigkeit gelitten.

Ann. dell' Inst. 1860 Tav. d'agg. C p. 121—128. — B. S. p. 4 u. 8.

617 (10) Grabrelief.

Gefunden wie es scheint an der Via Flaminia, unweit des Monte Pincio, dann im Palazzo Ruspoli, später in den Appartamenti Borgia. Ergänzt die r. Vorderarme der beiden Hauptfiguren, an der männlichen auch das r. Knie, ausserdem ein Theil des Speeres. Die Köpfe der beiden Hauptfiguren sind antik aber nicht zugehörig. Derjenige der männlichen Figur (ergänzt der Helmbusch) ist der Kopf einer Pallas.

Der Todte ist nach griechischer Weise als Heros neben seinem Hengste dargestellt. Er reicht seiner vor ihm sitzenden Frau die Hand, während neben ihm ein Diener steht, der den Speer seines Herrn hält. Links oben hängen der Schild und das Schwert des Helden. Rechts erhebt sich ein Lorbeerbaum, um dessen Stamm sich eine Schlange windet und auf dem ein Vogel mit geöffnetem Schnabel sitzt. Die Schlange ist in diesem Falle, wie es scheint, als ein die Heroisierung des Todten andeutendes heiliges Thier aufzufassen. Da die religiöse Anschauung, auf welcher die Darstellung beruht, rein griechisch ist und der Stil in der Kunst nicht der römischen wohl aber der hellenistischen Zeit seine Analogie findet, so scheint dieses Grabrelief nicht auf römischem Boden gearbeitet, sondern aus hellenistischem Kulturkreise dorthin übertragen.

B. S. p. 5 n. 10. Vgl. Furtwängler Sammlung Sabouroff *I Einleitung* zu den Sculpturen p. 47. Über die Schlange: Deneken *de Theoxeniis* (Berolini 1881) p. 51. Vgl. unsere Nachträge.

618 (11) **Brunnenrelief.**

Gefunden 1822 unter den Ruinen von Falerii, vormals in den Appartamenti Borgia. Ergänzt an der Figur des Mannes der untere Theil des herabfallenden Mantelstückes, Splitter an der l. Hand, dem l. Arme, dem Kantharos und dem Trinkhorne, am Knaben der obere Theil des Schädels, die Nase, die r. Hand nebst dem angrenzenden Stücke des Armes, das r. Bein, ausserdem der obere Theil des Schädels der Taube und verschiedene Stücke des Reliefgrundes.

Ein bärtiger Mann, der in dem Typus wie in der Tracht an den bärtigen Dionysos erinnert, steht da, in der R. ein Trinkhorn, in der L. einen Kantharos haltend, und blickt abwärts nach einem nackten Knaben, welcher, vor ihm auf dem Felsboden sitzend, die R. emporstreckt, als ob er nach dem Horne oder dem Kantharos verlangte. Die Öffnungen beider Gefässe sind durchbohrt, um Wasserstrahlen Durchgang zu gestatten. Links ragt ein Felsen hervor, auf dessen oberer Fläche sich ein Eichbaum erhebt und eine Taube sitzt. Die Darstellung stimmt zu der arkadischen Überlieferung, nach welcher der ausgesetzte Asklepiosknabe von Trygon (Turteltaube) ernährt und von dem Sohne des Arkas, Autolaos, aufgefunden wurde. Was an dem Relief besonders auffällt, ist die merkwürdige Stilmischung. Während die flache Behandlung des Mannes an das Relief der Blüthezeit erinnert und das Auge dieser Figur, obwohl sie im Profil dargestellt ist, nach altem Kunstgebrauche in der Vorderansicht wiedergegeben erscheint, setzt die Knabenfigur sowohl in der Behandlung des Reliefs wie in der naturalistischen Durchbildung des Kinderkörpers Kunstrichtungen voraus, die erst in der jüngeren hellenistischen Zeit zur Ausbildung kamen, und das Gleiche gilt für das landschaftliche Beiwerk.

B. S. p. 6 n. 11. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XIV. Vgl. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10.

619 (13) **Hochrelief mit zwei Faustkämpfern.**

Sicher ergänzt an dem l. befindlichen Kämpfer der *Oberschenkel* nebst dem unter dem Gewande hervor-

tretenden Theile des Unterleibes, wahrscheinlich auch der Kopf und der r. Arm.

Dieses Relief, welches sich vormals in der Villa Aldobrandini befand, war bereits zur Zeit Rafaels bekannt, der davon eine Zeichnung entwarf. Es scheint nach seinem Stile unter Trajan gearbeitet.

B. S. p. 8 n. 13. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 524 Fig. 566.

620 (19) **Statuette der Nemesis.**

Wahrscheinlich in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden. Ergänzt der l. Vorderarm nebst dem von ihm gehaltenen Gewandzipfel, der r. Arm und die r. Schulter mit dem die letztere bedeckenden Gewandstücke, der vordere Theil des r., Stücke an den Zehen des l. Fusses. Die Ränder der Plinthe sind von moderner Hand zugehauen. Der durch ein modernes Einsatzstück mit dem Körper verbundene Kopf (erg. die hintere Hälfte) ist antik aber nicht zugehörig.

Das Standmotiv und die grossartig-einfache Anordnung des Gewandes beweisen, dass die Statuette ein Original aus der attischen Blüthezeit des 5. Jahrhunderts wiedergiebt. Nemesis verkörperte ursprünglich das sittliche Rechtsgefühl, das Gewissen. Hieraus entwickelte sich allmählich der Begriff einer Göttin, welche das rechte Maass in den menschlichen Dingen herstellt, Glück und Unglück in das erwünschte Gleichgewicht bringt. Für die Haltung des l. Armes, welcher den Gewandüberschlag in die Höhe hebt, will man eine Erklärung in dem antiken Brauche finden, zur Abwehr von Unheil in den Busen zu spucken. Doch scheint es unglaublich, dass eine derartige, im gemeinen Leben übliche Handlung auf ein Götterbild übertragen worden sei. Die Bewegung des l. Armes drückt vielmehr wie der züchtig geneigte Kopf eine an Schüchternheit streifende Bescheidenheit aus, also gerade diejenige Tugend, deren Beobachtung den Sterblichen von Nemesis empfohlen wird. Der gesenkte r. *Arm hielt* vermuthlich eines der von Alters her für diese *Göttin* bezeichnenden Attribute, etwa eine Elle.

B. S. p. 12 n. 19. Vgl. Stephani Compte-rendu pour 1873 p. 151 ff. Posnansky de Nemeseos monumentis (Vratislaviae 1888) p. 20 ff.

621 (20) **Relief, Kaiser und Lictoren.**

Es soll zusammen mit den drei Friesfragmenten n. 623—625 unter Clemens VIII. Aldobrandini unweit des Trajansforums, als man den Grund für die Kirche S. Eufemia grub, gefunden sein. Die vier Stücke befanden sich bis 1812 in der Villa Aldobrandini, wurden in diesem Jahre von Camuccini erworben und gingen aus dessen Besitz um 1825 in die Appartamenti Borgia über. Ergänzt der Kopf und die r. Hand des Kaisers, der Kopf des hinter dem Kaiser befindlichen, in der gleichen Reliefhöhe dargestellten Mannes.

Da der Stil und der allerdings nicht ganz sicher überlieferte Fundort auf trajanische Zeit deuten, so hat der Ergänzer, der kein anderer als Thorwaldsen gewesen sein soll, der Hauptfigur wohl mit Recht den Kopf des Trajan gegeben. Der ebenfalls moderne Kopf des hinter dem Kaiser stehenden Mannes zeigt die Züge des Hadrian, den Trajan adoptiert und zu seinem Mitregenten gemacht hatte. Der Ergänzer hat den jungen Mann mit vollständig rasiertem Gesichte dargestellt, wie es die unter Trajan herrschende Mode verlangte.

B. S. p. 13 n. 20.

622 (26) **Brunnenrelief.**

Anfänglich im Palazzo Giustiniani, dann im Besitze von Luciano Bonaparte, principe di Canino, von dem es Pius VII. erwarb. Ergänzt die l. obere Ecke der Platte, die Nasenspitze und die l. Ferse der Nymphe, an dem Satyrknaben die Nasenspitze, die l. Schulter, der l. Arm vom Biceps bis zur Handwurzel, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, an dem Panisken die Nasenspitze, der l. Vorderarm, beinahe sämmtliche Finger, das Pedum abgesehen von einem kleinen über dem Ellenbogen anhaftenden Stücke, der l. Unterschenkel mit Ausnahme des Hufes, der grösste Theil der Syrinx, ausserdem der Rand des Hornes, der r. Flügel des Adlers, allerlei Stücke an den Köpfen der beiden Ziegen, beinahe sämmtliche Köpfe der Raben, der Kopf und der Hals der Schlange.

Dargestellt ist eine Nymphe, welche einem vor ihr auf einem Felsen sitzenden Satyrknaben (vgl. n. 388)

aus einem grossen Horne zu trinken reicht. Das in dem Horne angebrachte Loch diente zur Einfügung des Rohres, aus dem der Wasserstrahl hervorsprudelte. Hinter dem Satyrknaben steht innerhalb einer Öffnung des Felsens ein Panisk, welcher die Syrinx bläst und in der L. ein Pedum hält. Vorn sieht man eine liegende und eine grasende Ziege, auf dem Felsen einen Adler, der einen Hasen zerfleischt. Hinter dem Felsen ragt ein wilder Feigenbaum hervor, auf dem sich ein Nest mit vier jungen Raben befindet. Eine Schlange windet sich an dem Stamme empor und richtet den Kopf begehrlich nach dem Neste, während die beiden alten Vögel mit ausgebreiteten Flügeln von den nahen Ästen aus ihre Brut vertheidigen. Die Darstellung ist von der idyllischen Stimmung durchdrungen, welche sich so häufig in der Kunst der hellenistischen Zeit ausspricht. Diese Richtung erstreckt sich auch auf das Beiwerk, das durch bezeichnende Scenen das Treiben der Thiere in der freien Natur vergegenwärtigt. Man hat vermuthet, dass auf diesem Relief nicht die Pflege eines gewöhnlichen Satyrknaben sondern nach arkadischer Überlieferung die des Pan dargestellt sei, der in Arkadien als höchster Gott verehrt und von der peloponnesischen Kunst in vollständig menschlicher Gestalt gebildet wurde (vgl. n. 389), und dass der Künstler diesem Diopan einen bocksbeinigen Gefährten (Aigipan) beigegeben habe. Doch dürfen wir schwerlich annehmen, dass ein so abgelegener Mythos, wie der arkadische von der Pflege des Pan, jemals von der decorativen Kunst verwerthet worden sei. Soweit unser Wissen reicht, ist dieser Mythos nur von einem einzigen Dichter, nämlich dem im 3. Jahrhundert v. Chr. lebenden Euphorion, behandelt worden. Aber die gelehrten und schwer verständlichen Gedichte dieses Mannes hatten nur einen beschränkten Leserkreis und waren desshalb wenig geeignet auf die bildende Kunst zu wirken. Die elegante aber leblose Ausführung beweist, dass dieses Relief keine hellenistische Originalarbeit *ondern eine* in der römischen Kaiserzeit gearbeitete Copie

t. Um einen Begriff von der Kunstweise des Originales

zu gewinnen, muss man das vatikanische Fragment n. 388 zum Vergleiche heranziehen, welches von einem Relief mit gleicher Darstellung aber von ungleich besserer Ausführung herrührt.

B. S. p. 16 n. 24. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXI. Vgl. von Wilamowitz-Moellendorff Isyllos p. 88 Anm. 63. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10. Über das Gedicht des Euphorion: Meineke analecta alexandrina p. 158.

Zweites Zimmer.

Der Inhalt dieses Zimmers besteht vorwiegend aus Architektur- und Ornamentstücken, unter denen ich nur drei, wie es scheint vom Trajansforum stammende Exemplare (n. 623—625; über die Provenienz vgl. n. 621) hervorhebe.

623, 624 (86, 168) Zwei Friesfragmente.

Die beiden Fragmente ergänzen sich gegenseitig, da offenbar die auf n. 86 dargestellten Eroten wie auf n. 168 mit Greifen gepaart waren und der Eros auf n. 168 zu einem zwei Eroten zusammenstellenden Motive gehörte, wie es auf n. 86 ersichtlich ist. Der Fries, von dem die beiden Fragmente herrühren, zeigte demnach eine Reihe von je zwei Eroten, die von den Hüften an in Rankenwerk ausliefen und von denen jeder einen Greif tränkte. Die Eroten erscheinen durch die strenge Stilisierung der Körper wie der Flügel dem decorativen Ganzen untergeordnet. Auf n. 86 ist in der Mitte zwischen den beiden Eroten eine Amphora angebracht, auf deren Behälter man drei Relieffiguren, einen Satyr und zwei Bakchantinnen, wahrnimmt.

B. S. p. 38 n. 59, 68. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 43 p. 107.

625 (130) Fragment eines Frieses mit Blätter- und Blumenornamenten.

Die Ornamente machen trotz ihrer üppigen Fülle einen ebenso klaren wie grossartigen Eindruck.

B. S. p. 43 n. 64 b.

Interessant ist es die in diesem Zimmer befindlichen antiken Decorationsstücke zu vergleichen mit

626 (178) **Kaminplatte** aus dem Ende des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Der Mittelpunkt des Frieses wird durch einen aus Blumen und Früchten zusammengesetzten Kranz gebildet, während die Felder zu beiden Seiten des Kranzes mit Arabesken und je zwei um eine scenische Maske und ein Fruchtgefäss gruppierten Greifen verziert sind. Die Ausführung ist sorgfältiger und feiner als an den antiken Arbeiten. Während an den letzteren das Wesentliche nachdrücklich hervorgehoben, das Nebensächliche weggelassen oder nur angedeutet ist, hat der Renaissancebildhauer sämmtliche Motive bis zu den geringfügigsten Einzelheiten in gleichmässiger Weise durchgebildet und hiermit vielfach die Grenzen der Marmortechnik überschritten. In Folge dessen machen seine Ornamente einen weniger klaren und ruhigen Eindruck als die antiken.

Pistolesi il Vaticano descritto ed illustrato III 24 (unten) p. 76.

Drittes Zimmer.

627 (256) **Statue des Antinoos.**

Gefunden 1798 zu Ostia bei Tor Bovacciana, bis 1863 im Vatikan. Ergänzt der Kopf, der Hals, sämmtliche Finger, abgesehen vom r. Daumen, entweder ganz oder zum Theil, beinahe der ganze mit Blumen gefüllte Gewandbausch, der jedoch durch ein von dem hinteren Theil noch erhaltenes schmales Fragment gesichert ist.

Dass die Statue richtig als Antinoos ergänzt ist, beweisen die für den Liebling des Hadrian charakteristischen Körperformen, vornehmlich der hoch gewölbte Brustkasten. Wie es scheint, ist Antinoos hier als Vertumnus dargestellt, ein ursprünglich etruskischer Gott, welcher den Wechsel und die verschiedenen Gaben der Jahreszeiten vertrat und dessen Kultus in früher Zeit auch in Rom Eingang fand. Der Gewandbausch wird nicht *nur Blumen* sondern auch die für die einzelnen *Jahreszeiten bezeichnenden* Früchte enthalten haben.

B. S. p. 61 n. 79. Dietrichson Antinoos pl. IV 11 p. 187 n. 20.

628 (258) **Kindersarkophag mit athletischen Darstellungen.**

Vormals in der Sakristei von S. Stefano in Piscinola.

Rechts sieht man die Schlussscene eines Faustkampfes. Der Überwundene sitzt auf dem Boden, während der daneben stehende Sieger von dem Kampfordner als Preis einen Kranz empfängt. Es folgt weiter links eine Gruppe von zwei Athleten, die unter der Aufsicht eines Kampfordners ringen. Zwischen ihnen liegt das den Boden der Palästra bezeichnende Sandgefäss (vgl. n. 336—338, 818). Der Kampfordner hält in der L. den Siegespreis, einen Palmenzweig, und erhebt die R., wie um irgendwelche Anweisung zu geben. An die Gruppe der Ringer schliesst sich die zweier Pankratiasten an, auch diese beaufsichtigt von einem Kampfordner, der eine Palme hält. Beide stehen fest auf dem r. Fusse, haben das l. Bein erhoben, um dem Gegner damit einen Stoss zu versetzen, und liegen, während sie gegenseitig die eine Hand gefasst halten, mit der anderen Hand zum Angriff aus. Rechts ist die Bekränzung eines siegreichen Athleten dargestellt. Der Sieger hält in der L. einen Palmenzweig und greift mit der R. nach dem Kranze, den ihm der neben ihm stehende Aufseher auf den Kopf setzt. Der Aufseher hält in der L. einen zweiten Kranz. Links vom Sieger steht ein bärtiger Mann, welcher zur Verkündung des Sieges die Tuba bläst.

B. S. p. 54 n. 81.

Viertes Zimmer.

629 (278) **Attisches Relief, Medeia und die Peliaden.**

Gefunden 1814 im Hofe der alten französischen Akademie (Palazzo Simonetti) am Corso.

Um sich an Pelias zu rächen, redete Medeia dessen Töchtern ein, dass sie ihren Vater verjüngen würden, wenn sie ihn zerstückten und in einem Kessel aufkochten.

Die verblendeten Mädchen schenkten ihr Glauben und richteten ihren Vater jämmerlich zu Grunde. Das Relief vergegenwärtigt die Vorbereitungen zu der verhängnissvollen Kur. Die eine der Peliaden ist beschäftigt den Dreifuss hinzustellen, in dessen Kessel Pelias aufgekocht werden soll. Die andere Schwester erscheint in trübes Nachdenken versunken, ob wirklich das schreckliche Unternehmen den von Medeia verheissenen Erfolg haben wird; sie stützt den Kopf auf die erhobene R., in der sie das zur Zerstückung des Pelias bestimmte Schwert, und den r. Ellenbogen auf die l. Hand, in der sie die Schwertscheide hält. Ihr gegenüber steht Medeia, kenntlich durch die asiatische Tracht, ein Gefäss mit Zaubermitteln in den Händen. Sie lüftet den Deckel, um den Inhalt des Gefässes in den Kessel zu werfen, und richtet dabei ihren Blick fest auf die zaudernde Peliade. Der Stil deutet auf die attische Blüthezeit des 5. Jahrhunderts und auch die Ausführung ist so frisch, dass man darin recht wohl eine Originalarbeit aus jener Zeit erkennen kann. Da von den Sandalen nur die Sohlen, nicht aber die Riemen plastisch ausgedrückt sind und die von der Mütze der Medeia unter dem Kinne herabfallende Lasche nur ganz leicht mit dem Meissel umrissen erscheint, so dürfen wir annehmen, dass das Relief an mehreren Stellen bemalt war. Es steht hinsichtlich der Composition, der Auffassung, des Stiles und der Dimensionen in enger Beziehung zu Reliefs, welche Orpheus und Eurydike (vgl. n. 783), und anderen, die Theseus und Peirithoos in der Unterwelt (vgl. n. 819) darstellen. Der Versuch, diese Exemplare, beziehungsweise ihre Originale, für Grabreliefs zu erklären, ist unzulässig, weil mythische Scenen auf den sicher beglaubigten Grabreliefs der griechischen Blüthezeit nicht nachweisbar sind. Ausserdem wäre zum Mindesten die auf die Peliaden bezügliche Composition ein für den Schmuck eines Grabes ganz ungeeigneter Gegenstand. Vielmehr scheint es, dass jene *Reliefs*, soweit sie Originalarbeiten sind, Weihgeschenke waren, die von Choregen oder Dichtern zum Andenken

an bei dramatischen Aufführungen gewonnene Siege dargebracht wurden. Die Darstellung würde unter dieser Voraussetzung auf die preisgekrönte Tragödie hinweisen und deren Stoff in unserem Falle der Mythos der Peliaden gewesen sein, ein Mythos, den Euripides in einer gleichnamigen Tragödie behandelte.

B. S. p. 61 n. 92. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1200. Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1881, II, phil.-hist. Cl. p. 95 ff. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 68 ff., p. 225 ff. Abhandl. des arch.-epigr. Seminares in Wien VIII (1890) p. 130 ff.

630 (288) **Kopf des jugendlichen Pan.**

Ergänzt Nasenspitze und Büste.

Dieser Kopf, der früher fälschlich für den einer Paniska erklärt wurde, giebt den unter n. 389 besprochenen Typus wieder, hebt jedoch die Bocksnatur schärfer hervor, indem die obere Kinnlade stärker entwickelt und die Nase etwas breitgedrückt erscheint.

B. S. p. 67 n. 101. Ann. dell' Inst. 1877 p. 203.

631 (291) **Statue des Germanicus** (?).

Gefunden 1819 in Veji. Ergänzt das l. Ohr, Stücke am r. Ohr, der r. Arm, der l. Arm vom Biceps abwärts nebst dem darüber fallenden Stücke des Gewandes und dem Stabe, der l. Unterschenkel, die untere Hälfte des r. Unterschenkels mit dem Stamme, die Füsse, die Plinthe.

Die Figur ist nach griechisch-heroischer Weise mit um die Oberschenkel und um den l. Arm geschlagenem Himation dargestellt. Offenbar war sie redend gedacht; doch ist die Geberde des Redners weniger lebhaft als bei den Statuen n. 5 und 643. Die L. wird einen Speer oder ein Schwert gehalten haben, die R., ungefähr wie sie der Ergänzer wiedergegeben hat, etwas zur Seite gestreckt gewesen sein. Der Kopf zeigt in der Vorderansicht eine auffällige Ähnlichkeit mit dem am Besten beglaubigten Porträt des Germanicus, der bekannten zu Gabii gefundenen Statue, wogegen das Profil durch die stark gebogene Nase von demjenigen des Germanicus ab-

weicht und an die Porträts des jüngeren Drusus, Sohnes des Tiberius, erinnert.

B. S. p. 68 n. 103. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. IX p. 170 Fig. 24, p. 169 n. 7, p. 204, p. 238 n. 2.

632 (319) **Statue des Ares** (?).

Vormals im Museum Hamilton, später zu Frascati in der Sammlung Marconi. Ergänzt der Helmbusch, die Nase, die Lippen, beide Arme, die l. Schulter nebst dem darauf liegenden Gewandstücke, der die Brust bedeckende Theil des Gewandes mit der auf der r. Schulter angebrachten Spange, ausserdem mehrere andere unbedeutende Stücke, die Ränder der Plinthe.

Die Deutung auf Ares hat zwar die grösste Wahrscheinlichkeit für sich, darf aber doch nicht als sicher betrachtet werden. Sie gründet sich besonders darauf, dass eine zu Ostia gefundene statuarische Wiederholung die Unterschrift Marti trägt und die Figur des Kriegsgottes in einer Gruppe, welche ihn mit Aphrodite zusammenstellt (vgl. n. 498), das gleiche Motiv zeigt. Doch beweist jene Unterschrift nur, dass die Statue dem Mars geweiht war, nicht dass sie ihn darstellte; denn es konnten dem Kriegsgotte auch Bilder anderer Götter oder Heroen oder auch sterblicher Menschen geweiht werden. Ebenso wenig ist die Möglichkeit ausgeschlossen, dass der Künstler, welcher jene Gruppe gestaltete, eine für einen anderen Zweck erfundene Figur zur Darstellung des Ares verwendete. Die zahlreichen Wiederholungen, welche sich von dieser Figur erhalten haben, beweisen, dass sie auf ein berühmtes Original zurückgeht. Der Kopftypus, welcher dem polykletischen (vgl. n. 58) verwandt ist, aber eine weichere und mehr naturalistische Formengebung zeigt, deutet auf eine jüngere Entwickelung der peloponnesischen Schule. An dem Körper befremdet die Länge des Oberleibes im Verhältniss zu den Beinen, die der Oberschenkel im Verhältniss zu den Unterschenkeln. Die Unsicherheit der Bewegung kommt grössten Theils *auf Rechnung* des Ergänzers. Wir haben uns die L. seitwärts erhoben und auf einen Speer gestützt zu denken.

An dem Helme und an dem Haare bemerkt man Reste einer röthlichen Bemalung, die vielleicht einer Vergoldung als Unterlage diente.

B. S. p. 78 n. 127. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1298.

633 (348) **Satyrstatue,** wahrscheinlich nach Praxiteles.

Ergänzt die Nase, der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. abgesehen von zwei an der Hüfte anliegenden Fingern, ein Stück an dem Thierfelle, beide Unterschenkel, die Füsse, der Stamm, die Plinthe.

Die Statue giebt den unter n. 521 besprochenen Typus wieder. Die Ausführung ist mittelmässig und auf der Rückseite vernachlässigt.

B. S. p. 90 n. 150.

634 (352) **Porträtkopf eines Claudiers.**

Ergänzt die Nase, die oberen Ränder der Ohren, die Büste.

Die Benennung dieses fein ausgeführten Kopfes schwankte bis vor Kurzem zwischen Octavianus und Tiberius. Doch ist weder der eine noch der andere dargestellt. Der physiognomische Typus deutet auf einen dem julischen Kaiserhause angehörigen Claudier.

B. S. p. 94 n. 153. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 170 n. 8, p. 171 Fig. 25.

635 (371) **Fragment einer Marmorvase.**

Es zeigt die vortrefflich ausgeführten Figuren eines gehörnten und geschwänzten, aber sonst menschlich gebildeten Pans (vgl. n. 389) und eines jugendlichen Satyrs, welche unter lebhaften Bewegungen nach rechts tanzen. Pan, über dessen l. Arm ein Löwenfell herabfällt, schlägt die Becken; der Satyr fasst mit beiden Händen das ihn umflatternde Löwenfell und hält in der erhobenen L. zugleich einen Thyrsos.

B. S. p. 99 n. 167. Ann. dell' Inst. 1877 p. 212 not. 1. *Hauser die neu-attischen* Reliefs p. 51 n. 68.

Fünftes Zimmer.

636, 637 (396, 405) Männliche und weibliche Herme.

Angeblich gefunden bei Nettuno. Ergänzt an der männlichen Herme der grösste Theil der Hörner und der Ohren, das auf die l. Schulter herabreichende Band, der l. Arm mit der Traube vom Biceps abwärts, der Oberkörper und der r. Unterschenkel des Knaben, der Schaft von dem Ende des Gewandes an und andere unbedeutende Stücke, an der anderen Herme der Kopf, der Hals, die l. Hand, der r. Arm vom Biceps abwärts mit der Fruchtschwinge, der untere Theil des Hermenschaftes mit einem Stücke des Gewandes; von dem auf der l. Schulter sitzenden Kinde sind nur der Ansatz des Gesässes und ein Stück des l. Fusses antik.

Die beiden Hermen sind entschieden von derselben Hand und als Gegenstücke gearbeitet. Während die eine in unzweideutiger Weise männliches Geschlecht bekundet, scheint die andere nach dem mit geschlitzten Ärmeln versehenen Chiton und nach den runden, weichen Formen des erhaltenen l. Vorderarmes ein weibliches Wesen darzustellen. Das auf der Schulter jeder der beiden Hermen sitzende Kind, die sicher antike Fruchtschwinge, welche die männliche Figur auf der R. hält, und die Fruchtschnur, die an dem Gegenstücke, von der l. Schulter herabreichend, in der Hüftengegend aus dem Gewande hervortritt, alles dies deutet auf ein Götterpaar, welchem der Kinder- und Fruchtsegen oblag. Der erhaltene Kopf der männlichen Herme zeigt eine orientalisierende Physiognomie, welche unter den sicher bestimmten Göttertypen am Meisten an denjenigen des Priapos erinnert (vgl. n. 148). Doch wird die Deutung auf Priap durch die diesem Gotte fremden Hörner wie durch das Gegenstück ausgeschlossen. Es giebt keine Überlieferung, dass dem Priap eine analoge weibliche Gottheit beigesellt gewesen wäre, und eine derartige Paarung würde dem Wesen dieses Gottes widersprechen, welcher nach der Vorstellung der Alten in hermaphroditischer Weise das männliche und das weibliche Geschlecht vereinigte. Der Versuch, die beiden Hermen einfach für Pan und Panisca zu erklären,

stösst auf die Schwierigkeit, dass der erhaltene Kopf keine Ähnlichkeit mit irgendwelchem sicher beglaubigten Pantypus erkennen lässt. Vielleicht haben wir auch in diesem Falle (vgl. n. 364) anzunehmen, dass italische Gottheiten unter griechischen Formen dargestellt sind. Der Künstler, welcher den Typus des italischen Gottes gestaltete, legte denjenigen des Priapos zu Grunde, stattete ihn jedoch mit den für Pan bezeichnenden Hörnern aus — ein Verfahren, welches z. B. nahe genug lag, wenn es galt einen für den altlatinischen Feldgott Faunus geeigneten Typus zu schaffen.

B. S. p. 105 n. 181, 188.

638 (407) **Aschenkiste.**

Sie wurde 1825 in der Vigna Ammendola an der Via Appia gefunden und stammt vermuthlich aus dem in dieser Gegend gelegenen Grabmale der Volusier. Vgl. n. 155.

Der Steinmetz hat diese Aschenkiste auf Vorrath gearbeitet; denn die zur Aufnahme der Inschrift bestimmte Tafel ist nur mit den ständigen Anfangsbuchstaben der lateinischen Grabschriften D(is) · M(anibus) bezeichnet und sonst leer. In Übereinstimmung mit den in dem Grabe der Volusier gefundenen Inschriften (vgl. n. 155) deutet der geschmackvoll angeordnete und sorgfältig ausgeführte Reliefschmuck auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit. Er besteht nicht nur aus ornamentalen, sondern auch aus figürlichen Motiven. Auf der Vorderseite ist unter der Fruchtguirlande der Abschluss eines Hahnenkampfes dargestellt. Ein Knabe, dessen Hahn den Sieg davon getragen, hat seinen Vogel fröhlich zu einem Tisch geleitet, auf dem sich die Siegespreise, Kränze und Palmen, befinden. Der Hahn hält bereits in der l. Kralle einen Kranz, den er offenbar von dem Tische weggenommen hat. L. sieht man einen anderen Knaben, welcher seinen in dem Kampfe getödteten Hahn weinend davon trägt. Auf jeder der beiden Seitenflächen ist über der Fruchtguirlande ein Nest junger Raben angebracht. Auf

der r. Seite füttert einer der alten Vögel die kleinen, während der andere gegen eine Schlange kämpft, die sich um seine Beine und seinen Leib geringelt hat. Das entsprechende Relief der l. Seite scheint ähnlich gewesen zu sein, ist aber zu sehr verstümmelt, um die Einzelheiten deutlich zu erkennen. Unter der Guirlande sind auf der l. Seitenfläche zwei Eroten dargestellt, welche ein Pantherweibchen quälen, auf der r. die Gruppe eines trunken einher taumelnden Knaben, welcher von einem anderen Knaben gestützt wird.

B. S. p. 110 n. 189.

639 (391) **Mithrasgruppe.**

Gefunden kurz vor 1853 an der Scala santa.

Mithras war ein altarischer Lichtgott, der besonders in Persien verehrt wurde und dessen Kultus, wie es scheint im Zusammenhang mit der religiösen Gährung und Göttermischung, welche in den hellenistischen Reichen Statt fanden, allmählich einen mystischen Charakter annahm. Die erste Spur dieses Kultus auf italischem Boden ist unter Domitian nachweisbar. Zu den Zeiten Hadrians und der Antonine tritt er bedeutsam hervor und seit Septimius Severus begegnen wir ihm unter den Kulten der Domus Augusta. Im Gefolge der Legionen verbreitete er sich allmählich über alle von den Römern beherrschten Länder. Die in der römischen Zeit übliche Darstellung des Gottes ist durch eine häufig wiederkehrende griechische Composition bestimmt, welche eine einen Stier opfernde Siegesgöttin darstellt (vgl. n. 723). Unsere Gruppe zeichnet sich vor den anderen in den römischen Museen befindlichen Wiederholungen durch ihre vortreffliche Erhaltung aus. Mithras ist, wie gewöhnlich, dargestellt als asiatisch gekleideter Jüngling, der einen Stier niederstösst, eine Handlung, die vermuthlich die Macht der Sonne über die irdische Natur vergegenwärtigt. Die Fruchtbarkeit der letzteren wird durch *as Ährenbüschel* symbolisiert, in welches der Schwanz *s Stieres* ausläuft. Die Bedeutung des nach der Wunde

des Stieres emporspringenden Hundes, der sich nach derselben Stelle emporringelnden Schlange und des unter dem Bauche des Stieres befindlichen Skorpions ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt.

B. S. p. 117 n. 199. Die Litteratur über die Mithrasdenkmäler: Preller-Jordan römische Mythologie II p. 413 Anm. 4.

640 (399) **Hirsch aus Basalt.**

Gefunden 1822 oder 1823 vor Porta Portese in der Vigna dei Signori della Missione, also im Bereiche der Gärten des Caesar. Ergänzt das Geweih, beide Ohren, die aus bemaltem Gipse eingesetzten Augen, die Schnauze, ein Stück des Schwanzes, das ganze l. Vorderbein, von den übrigen Beinen die Unterschenkel. Doch sind der r. Vorderfuss und die unter dem l. Vorderfuss angebrachte Stütze antik. Von der Plinthe hat sich nur der vordere Theil erhalten, an dem dieser Vorderfuss und diese Stütze haften.

Ein an der r. Seite des Leibes angebrachtes viereckiges Loch und ein unter demselben vorstehendes Stück beweisen, dass der Hirsch an dieser Stelle mit einer anderen Figur verbunden war. Man hat deshalb vermuthet, dass er zu der Kolossalstatue einer Gottheit, etwa des Apoll oder der Artemis, gehört habe. Doch widerspricht dieser Vermuthung die Plinthe, deren ursprüngliche Form und Breitenausdehnung durch den erhaltenen vorderen Theil angezeigt sind und welche nur für den Hirsch nicht aber für eine neben demselben stehende Figur Raum bot. Hingegen lassen sich jene Ansatzspuren und die Beschaffenheit der Plinthe auf das Beste in Einklang bringen, wenn wir voraussetzen, dass auf dem Rücken des Hirsches eine Figur sass, etwa Artemis, die bisweilen (vgl. z. B. n. 5) seitwärts auf einem Hirsche reitend dargestellt ist.

B. S. p. 118 n. 200. Über Artemis auf dem Hirsche reitend: Stephani Compte-rendu pour 1868 p. 6—7.

641 (406) **Kuh.**

Ergänzt beide Hörner und Ohren, alle vier Beine, der Schwanz, die Zitzen des Euters.

Der Eindruck der Figur wird dadurch verkümmert, dass der *Ergänzer* die auf der Plinthe erhaltenen Ansatz-

spuren der Füsse unberücksichtigt gelassen und in Folge dessen den Beinen eine falsche Stellung gegeben hat. Die Ausführung ist ungleich. Während der Körper eine naturwahre Behandlung zeigt, erscheinen die Formen des Kopfes stumpf und unbestimmt.

B. S. p. 119 n. 201.

Sechstes Zimmer.

Sämmtliche in diesem Zimmer aufgestellte Sculpturen wurden in den Jahren 1840 und 1846 zu Cervetri (Caere) im Bereiche des dortigen Theaters gefunden, eines Gebäudes, welches, soweit die Beobachtung der Bautrümmer einen Schluss gestattet, in der ersten Kaiserzeit aufgeführt zu sein scheint. Die zugehörigen Statuen (n. 643—648) müssen, da sie auf der Rückseite durchgängig flüchtig bearbeitet sind, in Nischen oder an Wänden gestanden haben. Vielleicht diente ein Theil von ihnen zur Dekoration der Bühnenwand. Vgl. B. S. p. 121—122.

642 (428) **Kolossalkopf des Augustus.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück am Hinterkopfe, die Büste.

Der Kopf war, wie sich aus der runden Bearbeitung des unteren Halsabschnittes ergiebt, dazu bestimmt, in eine Statue eingelassen zu werden. Die etwas gedrungenen Verhältnisse, welche er im Vergleich mit anderen Porträts desselben Kaisers zeigt, erklären sich hinlänglich daraus, dass er darauf berechnet war, aus grösserer Ferne gesehen zu werden.

B. S. p. 124 n. 203. Bernoulli II 1 p. 31 n. 20.

643 (433) **Geharnischte Statue.**

Ergänzt aus Gips der Kopf, welcher die Züge des Germanicus zeigt, der r. Arm, das obere Ende des Schwertgriffes, ein grosser Theil des Gewandes, Splitter an den Panzerklappen, die grosse Zehe des r. Fusses, der grösste Theil der Plinthe.

Da die meisten der in dem Bereiche des caeretaner Theaters gefundenen Statuen Porträts von Mitgliedern *des julischen* Kaiserhauses sind, und der Stil der Statue *wie die* Anordnung des Panzers und seines Relief-

schmuckes auf den Anfang der Kaiserzeit hinweisen, wird auch diese Statue, deren Kopf abhanden gekommen ist, eine dem julischen Geschlechte angehörige Persönlichkeit dargestellt haben. Der Mann war, wie Augustus in der Statue aus der Villa ad Gallinas (n. 5), die Truppen anredend gedacht. Die l. Hand hält den Griff des unter dem Mantel verborgenen Schwertes; der r. Arm war in der Höhe der Schulter nach l. vorgestreckt, eine Bewegung, welcher diese ganze Seite des Körpers folgt. Der Reliefschmuck des Panzers zeigt oben den Sonnengott, wie er mit seinem Viergespann aus dem Meere emportaucht, weiter unten zwei knieende, asiatisch gekleidete Barbaren, welche zwei Greifen aus einer Schale zu trinken geben. Die Anlage und die Ausführung der Figur sind gleich vortrefflich.

B. S. p. 124 n. 204. Bonner Studien (Berlin 1890) T. I 2 p. 10.

644 (435) **Kolossalstatue des Tiberius.**

Ergänzt die Nase.

Das Motiv entspricht demjenigen der unter n. 94 besprochenen Statue von Piperno. Doch umgiebt den Kopf die aus Eichenlaub geflochtene Bürgerkrone (corona civica), wie an einer vejenter Statue desselben Kaisers (n. 88), und ist der ganze Rücken vom Mantel bedeckt.

B. S. p. 126 n. 206. Bernoulli II 1 p. 148 n. 8.

645 (436) **Angebliche Statue der jüngeren Agrippina** († 59 n. Chr.), Gattin des Claudius.

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, beide Vorderarme mit Scepter und Schale, Stücke am Gewande.

Die Benennung gründet sich auf ein neben der Statue gefundenes Inschriftfragment, auf dem sich der Name der jüngeren Agrippina erhalten hat, wie darauf, dass das Profil des Kopfes, wenn man von der restaurierten Nase absieht, eine oberflächliche Ähnlichkeit mit den besseren Münzporträts aufweist. Die aus runden und länglichen Perlen zusammengesetzte Kopfbinde würde die Kaiserin

als Priesterin bezeichnen, sei es der gens Iulia im Allgemeinen, sei es im Besonderen des vergötterten Claudius. Die Ergänzung der Arme mit Scepter und Schale scheint richtig. Die Ausführung ist ungleich geringer als die der meisten anderen an derselben Stelle gefundenen Statuen von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses.

B. S. p. 127 n. 207. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. XIX p. 183 n. 10, p. 366—367.

646 (437) **Kolossalstatue des Claudius.**

Der Kaiser ist unter dem Typus der sitzenden Zeusbilder und mit dem Eichenkranze (corona civica) dargestellt. Sein Kopf zeigt eine ähnliche stark idealisierende Auffassung wie der Kolossalkopf von Otricoli (n. 306). Der vom l. Schulterblatt senkrecht herabreichende unausgeführte Streifen und die hinter demselben angebrachte Eintiefung scheinen dadurch veranlasst, dass der Körper an dieser Stelle von der Lehne des Thronsessels (vgl. n. 650) berührt war.

B. S. p. 128 n. 208. Bernoulli II 1 p. 333 n. 7.

647 (438) **Togastatue.**

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an beiden Ohren, die l. Hand mit der Rolle (diese wohl richtig), der r. Vorderarm, der r. Fuss, der vordere Theil des l. Fusses, ein Stück am unteren Gewandsaume, die Plinthe.

Die Deutung auf den älteren Drusus ist unbegründet.

B. S. p. 128 n. 209.

648 (439) **Geharnischte Statue des älteren Drusus** (?).

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, der r. Arm, der l. Vorderarm mit Gewand und Schwert, ein Stück auf der Innenseite der r. Wade, der l. Fuss nebst einem Stücke des Unterschenkels, der Stamm, die Plinthe.

Der Mann ist redend gedacht und mit ähnlicher Haltung der Arme wiedergegeben wie n. 631. Der edle Kopf, dessen Formen und Ausdruck auf Intelligenz wie auf Thatkraft schliessen lassen, erinnert an die Münz*porträts des* Germanicus, in noch höherem Grade jedoch *diejenigen* seines Vaters, des älteren Drusus. Die

geläufige Deutung auf den jüngeren Drusus ist unbegründet.

B. S. p. 129 n. 210. Bernoulli II 1 T. XIII p. 170 n. 9, p. 205—206, p. 214, p. 239. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 10.

649 (444) **Männliche Porträtbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an den Ohren.

Die geläufige Benennung auf Caligula ist unhaltbar. Der Kopf unterscheidet sich in der Form des Schädels, in der Linie des Profils wie im Haarschnitt wesentlich von den sicher beglaubigten Porträts dieses Kaisers und lässt auch den dem Caligula eigenthümlichen tückischen Ausdruck vermissen.

B. S. p. 130 n. 211. Bernoulli II 1 p. 305 n. 4 Fig. 46, p. 318.

650 (442) **Fragment eines Reliefs,** welches die etruskischen Bundesstädte darstellte.

Erhalten sind die Vertreter dreier Städte, alle drei durch Unterschriften bezeichnet. Der Vertreter von Tarquinii erscheint als ein bärtiger Mann, der, wie es beim Opfer vorgeschrieben war, die Toga über den Hinterkopf gezogen hat. Er wird mit grösster Wahrscheinlichkeit auf Tarchon gedeutet, den tarquinischen Heros, welchem die Etrusker die Begründung ihrer Religion und Kultur zuschrieben. Es folgt die Schutzgöttin von Vulci, auf einem Throne sitzend und in der vorgestreckten R. eine Blume haltend, eine Figur, die ein Römer Venus, ein Etrusker Turan benannt haben würde. Vetulonia ist durch einen kräftigen nackten Mann vertreten, welcher in der L. ein Ruder hält und hinter dem sich eine Pinie erhebt. Noch heut zu Tage sind die Abhänge des Berges, auf welchem Vetulonia lag (bei Colonna a mare), auf der Seeseite reichlich mit Pinienwäldern bedeckt. Da auch auf der Rückseite der Platte ein Relief, welches ein auf einem Altar oder einer Basis stehendes Schwein darzustellen scheint, angebracht ist, so muss auch diese Rück-

seite theilweise sichtbar gewesen sein. Doch lässt sich die ursprüngliche Anordnung nicht mit Sicherheit feststellen. Man hat vermuthet, dass das Relief von einem viereckigen Sitze herrühre, auf dessen drei Seiten je vier etruskische Städte dargestellt gewesen wären, und dass dieser Sitz zu der bei derselben Ausgrabung gefundenen Statue (n. 646) des Claudius gehört habe. Da sich dieser Kaiser vielfach um Etrurien verdient gemacht und auch eine etruskische Geschichte in griechischer Sprache geschrieben hatte, so würde ein derartig verzierter Sitz für ihn recht wohl passen. Nach einer anderen Vermuthung hätte dieses Relief zur Decoration eines Sockels oder Altares gehört, welcher auf zwei entgegengesetzten Seiten mit parastadenartigen Vorsprüngen versehen war, und zwar wäre es an einem dieser Vorsprünge angebracht gewesen.

Ann. dell' Inst. 1842 Tav. d'agg. C p. 37—40. B. S. p. 130 n. 212. Vgl. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich XI (1887) p. 104 ff., p. 124—125.

651 (445) **Weibliche Porträtstatue.**

Ergänzt der r. Vorderarm und die Ränder der Plinthe. Der Kopf (erg. die Nasenspitze) ist antik aber nicht zugehörig.

Da gleichzeitig und an derselben Stelle eine auf Drusilla bezügliche Inschrift gefunden wurde, so scheint die Statue diese Tochter des Germanicus und Schwester des Caligula dargestellt zu haben. Die Weihrauchbüchse (acerra), welche sie in der L. hält, könnte an die vestalischen Rechte erinnern, die Caligula seinen Schwestern zuerkannt hatte. Der der Statue aufgesetzte antike aber nicht zugehörige Kopf wurde früher ohne Grund auf Livia gedeutet; er giebt vielmehr einen hohlen Idealtypus späten Ursprungs wieder, für den sich keine bestimmte Benennung vorschlagen lässt, da ihn die griechisch-römische Kunst zur Darstellung verschiedener Göttinnen und Personificationen verwendete.

B. S. p. 132 n. 213. Bernoulli II 1 p. 326. Über die Porträts der Livia vgl. n. 241.

652, 653 (447, 450) **Zwei Seilene auf ihren Schläuchen schlafend.**

Ergänzt an n. 447 die Nase, das l. Ohr, die vordere Hälfte des l. Fusses, an n. 450 die Nase, das r. Ohr, der r. Fuss abgesehen von der Ferse, ausserdem Stücke der Plinthe.

Die in den Schläuchen angebrachten Öffnungen beweisen, dass die beiden Statuen als Brunnenfiguren dienten. Im Begriff, einen Rausch auszuschlafen, haben die Seilene ihre Schläuche als Kopfkissen untergelegt, dabei aber vergessen, dass dieselben nicht zugebunden sind. In Folge dessen wird die Flüssigkeit unter dem Drucke der Köpfe aus den Schläuchen herausgetrieben. Je ein Paar ähnlicher Brunnenfiguren hat sich auch unter den Ruinen des Theaters von Arles und desjenigen von Civita Castellana (colonia Iunonia Faliscorum) gefunden. Die Ausführung unserer Exemplare ist nur decorativ.

B. S. p. 133 n. 214, 215.

654 (448) **Ara des Manlius.**

Sie ist nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift dem Censor perpetuus Gaius Manlius von seinen Clienten geweiht. Unter der die Inschrift umgebenden Guirlande sieht man die Darstellung eines Stieropfers, welche uns über mancherlei Einzelheiten der römischen Sacralalterthümer belehrt. Der Römer, welcher das Opfer darbringt, steht rechts von dem Altar, im Begriffe aus einer Schale auf denselben zu libieren. Neben ihm steht ein Camillus (vgl. n. 601), in der R. einen Krug, über der l. Schulter ein wie es scheint mit Fransen versehenes Gewand (ricinium?). Links von dem Altar wird der Stier von zwei knieenden, nur mit einem Schurze bekleideten Jünglingen (cultrarii) an dem Kopfe niedergehalten. Ein ebenfalls nur mit einem Schurz (limus) bekleideter Mann (popa) holt mit dem Beile aus, um gegen den Kopf des Thieres den tödtlichen Schlag zu führen. Hinter dem Stiere sieht man einen zweiten Popa, welcher mit der R. eine Opferkeule (malleus) schultert und auf der L. eine

wie es scheint mit Blumen und Früchten gefüllte Schüssel hält, vor ihm den Flötenspieler, der mit seiner Musik die heilige Handlung begleitet. Auf jeder der beiden Nebenseiten ist ein Lar mit Rhyton und Schale dargestellt (vgl. n. 547). Die Rückseite zeigt eine thronende Göttin, umgeben von drei männlichen und drei weiblichen Figuren, welche letzteren die Hände anbetend erheben. Das Füllhorn, welches sie in der L., und die Schale, die sie in der R. hält, bezeichnen diese Göttin als Fortuna, die hier wohl in engerem Sinne als Stadtgöttin von Caere aufzufassen ist. Ihr gilt offenbar das auf der Vorderseite dargestellte Stieropfer.

Mon. dell' Inst. VI 13; Ann. 1858 p. 1—17. B. S. p. 134 n. 216.

Siebentes Zimmer.

655 (462) **Marsyasstatue,** nach Myron.

Gefunden im April 1823 in einer antiken Bildhauerwerkstätte auf dem Esquilin in der Via dei quattro Cantoni n. 46—48. Ergänzt die Ohren, beide Arme, der l. Unterschenkel, die vordere Hälfte des r. Fusses.

Während die Flöte in der älteren Zeit zu Athen ein allgemein beliebtes Instrument war, welches auch in dem musikalischen Unterrichte der Jugend zur Anwendung kam, wurde in der auf die Perserkriege folgenden Periode eine entschiedene Antipathie gegen dieselbe rege, die im Besonderen dadurch Steigerung empfing, dass die Flöte für das nationale Instrument des verhassten böotischen Nachbarvolkes galt. Diese Auffassung lag auch einer Bronzegruppe des Myron (vgl. n. 332) zu Grunde, in welcher die Hauptgottheit Attikas, Athena, gegenüber dem Seilen Marsyas ihrer Verachtung der Flöte Ausdruck gab und von der Nachbildungen in drei attischen Denkmälern, dem Relief einer Marmorvase, einem rothfigurigen Vasenbilde (Fig. 27) und einem Münzstempel (Fig. 28) erhalten *sind.* Athena hat soeben die ihr Gesicht entstellenden *Flöten* unwillig von sich geworfen; Marsyas, der neu-

gierig herangeschlichen war, um den unbekannten Tönen zu lauschen, prallt vor der heftigen und ihm unerwarteten Bewegung der Göttin erschreckt zurück, fährt jedoch fort, seinen Blick begehrlich auf die Flöten zu richten, die wir uns in der Originalgruppe auf der Plinthe liegend zu denken haben. Unsere Statue ist eine Copie nach dieser Figur des Marsyas. Der Ergänzer hat die Arme fälschlich mit Klapperblechen (κρόταλα) ausgestattet. Ohne ein Attribut zu halten drückten sie vielmehr, in

Fig. 27.

Übereinstimmung mit der Bewegung des Körpers, die Bestürzung aus, welche das Gebahren der Göttin dem Marsyas einflösst. Der r. Arm war steil emporgestreckt, der l. zur Seite bewegt. Wie der Diskobol desselben Künstlers (vgl. n. 332) fixierte auch der Marsyas die menschliche Gestalt in dem prägnantesten Momente einer alle Körpertheile beherrschenden Bewegung. Da er aus Bronze ausgeführt war, so hat man sich den Baumstamm und die unter den Füssen angebrachten Stützen hinweg zu

denken, welche in der Marmorfigur den Eindruck der lebhaften Bewegung empfindlich beeinträchtigen. Die Durchführung unserer Statue stimmt vortrefflich zu den Nachrichten, welche über die Kunstweise des Myron vorliegen. Die Körperformen sind, wenn auch in etwas herber Weise, doch mit wunderbarer Klarheit und Bestimmtheit wiedergegeben, wogegen der Ausdruck des Gesichtes noch einen starren Charakter zeigt und die Behandlung des Haares recht eigentlich als archaisch bezeichnet werden darf.

Fig. 28.

Die beste Abbildung bei Rayet monuments de l'art antique I pl. 33. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik I³ p. 208 *a*. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1002 Fig. 1210. B. S. p. 141 n. 225. Friederichs-Wolters Bausteine n. 454.

656 (476) **Statue des Sophokles.**

Gefunden zu Terracina und 1839 von der Familie Antonelli dem Papste Gregor XVI. geschenkt. Ergänzt von Tenerani die über der r. Seite der Stirn befindliche Haarpartie„ der grösste Theil der Augenknochen, die Nase, ein grosser Theil der r. Backe, die untere Hälfte des r. Schnurrbartes, Splitter am Backenbarte, beinahe die ganze r. Hand (doch ist ein Theil der Handfläche bis zum Ansatz des Daumens antik), das Gewand auf der Rückseite bis zur halben Höhe der Unterschenkel, die Füsse, das Scrinium, die Plinthe.

»Die Statue an sich macht völlig den Eindruck eines Originals; sie scheint durchaus für das Material gedacht, in dem sie ausgeführt ist, und das Werk eines freien griechischen Meissels« (B. S. p. 159). Grössere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass sie, wenn auch vielleicht in freier Weise, das bronzene Standbild des Sophokles wiedergiebt, welches auf den Vorschlag des Lykurgos zwischen 350 und 330 v. Chr. im athenischen Dionysostheater aufgestellt wurde; denn sie trägt »den entschiedenen *Charakter* eines öffentlichen Monuments« und erinnert *in der* Auffassung wie in dem Stile an die Kunstweise der

damals blühenden zweiten attischen Schule. Ein Künstler, der mehr als fünfzig Jahre nach dem Tode des Sophokles ein Porträt des grossen Dichters bildete, konnte dabei die Statue, welche der Sohn des Sophokles, Iophon, seinem Vater unmittelbar nach dessen Tode errichtet hatte, und ein Gemälde in der Poikile benutzen, auf dem Sophokles die Kithara spielend dargestellt war. Jeden Falls giebt die Statue ein in allem Wesentlichen richtiges und erschöpfendes Bild der dargestellten Persönlichkeit. Sophokles steht vor uns in der Blüthe der Mannesjahre, mit dem ungezwungenen Anstande des harmonisch durchgebildeten Atheners, eine in jeder Hinsicht vornehme Erscheinung. Der eingestemmte l. Arm und die leichte Fülle des Unterleibes sind in einer Weise behandelt, welche den in der Figur herrschenden Charakter ruhiger Würde steigert. Das Gesicht vereinigt in unvergleichlicher Weise den Ausdruck von Intelligenz, phantasievollem Ernst und Liebenswürdigkeit. Ein wahres Meisterstück ist das Gewand, welches allenthalben die Formen des darunter befindlichen Körpers auf das klarste erkennen lässt und sich dabei in zugleich ungezwungener wie den künstlerischen Anforderungen entsprechender Weise entwickelt. Die Feinheit, mit welcher der Künstler den Gang der Falten abgewogen hat, erhellt im Besonderen aus dem Überschlage, den er das Gewand über der l. Hand bilden lässt. Hierdurch wird der verworrene Eindruck, den die vielen auf einen Punkt zusammenlaufenden Linien hervorrufen würden, auf das Glücklichste vermieden. Ein dem Geiste des 5. Jahrhunderts und somit dem Wesen des Sophokles zuwiderlaufendes Element kann man höchstens darin erkennen, dass die Statue einen leichten Anflug von der dandyhaften Richtung zeigt, welche während des 4. Jahrhunderts in den vornehmen athenischen Kreisen herrschte und vielfach auch die Kunst der zweiten attischen Schule bestimmte (vgl. n. 265, 266). Diese Richtung äussert sich in der nicht ganz ungekünstelten Haltung des Kopfes, wie in der Anordnung des

Bartes, die man mit Recht als beinah zierlich bezeichnet hat.

B. S. T. XXIV p. 153 n. 237. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1685 Fig. 1767. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1307. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 159—160.

Achtes Zimmer.

657 (487) Hellenistisches Kabinetsrelief.

Ergänzt die Nase der männlichen Figur.

Ein ältlicher Mann mit sehr individuell gebildetem, vollständig rasierten Gesichte, offenbar ein Dichter oder Schauspieler, sitzt vor einem Tische, auf dem sich zwei scenische Masken und eine halb aufgewickelte Schriftrolle befinden, und hält auf der erhobenen L. eine dritte Maske, die er soeben von dem Tische weggenommen zu haben scheint. Hinter dem Tische sieht man eine an einer hohen Stütze angebrachte Tafel, deren rechte Seite fehlt. Der Bruch ist von moderner Hand abgearbeitet. Rechts von dem Tische steht, dem Manne zugewendet, eine vollständig bekleidete weibliche Figur, deren erhobene Rechte abgestossen ist, jedoch nach der Form der Bruchfläche einen kleinen stabförmigen Gegenstand, etwa einen Griffel, gehalten zu haben scheint. Hiernach fragt es sich, ob wir nicht die Darstellung nach Massgabe eines zu Herculaneum gefundenen Wandgemäldes auf eine von einem preisgekrönten Dichter oder Schauspieler dargebrachte Weihung zu deuten haben. Der Dichter oder Schauspieler hält die zu weihende Maske; die im Hintergrunde angebrachte Tafel ist dazu bestimmt die Weihinschrift aufzunehmen; die weibliche Figur, in der man eine Muse oder die Personification des scenischen Unterrichtes (διδασκαλία) erkennen könnte, hält den Griffel bereit, um die Inschrift anzubringen. Man hat neuerdings vermuthet, dass dieses Relief in Beziehung stehe zu einem Gemälde des Protogenes, welches *Philiskos* von Kerkyra, einen der bedeutendsten alexandrinischen Tragiker, in Nachdenken versunken darstellte.

Doch widerspricht dieser Vermuthung die eine der beiden auf dem Tische stehenden Masken, welche entschieden der Komödie angehört. Das Relief scheint eine hellenistische Originalarbeit. Die Ausführung ist ebenso fein wie charaktervoll. Besondere Anerkennung verdient die Weise, in welcher der Künstler die Individualität des männlichen Kopfes trotz der kleinen Dimensionen zu klarem Verständniss gebracht hat.

B. S. p. 163 n. 245. Die älteste Abbildung bei Bellori illustrium philosophorum poetarum rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685) T. 69. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 8 Fig. 3, 4 (vgl. p. 67 Anm. 25). Vgl. Benndorf Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters p. 36. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 54 ff., p. 149. Das Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1460.

658 (496) **Fragment einer schlafenden Nymphe.**

Ergänzt die Nasenspitze und der Hinterkopf.

Das ursprüngliche Motiv der Figur, von welcher dieses Fragment herrührt, ergiebt sich aus vollständiger erhaltenen Wiederholungen, die als Brunnenfiguren kenntlich sind. Die Nymphe ruhte ausgestreckt auf dem Boden, indem sie sich auf den l. Ellenbogen stützte und den im Schlaf geneigten Kopf auf der über die l. Schulter gelegten r. Hand ruhen liess. Unter ihrem l. Arm war ein Gefäss angebracht, welches als Brunnenmündung diente. Die Ausführung ist fein, aber etwas ungleich.

B. S. p. 169 n. 252. Über die Wiederholungen: B. S. p. 247—248.

659 (520) **Kopf einer Satyriskin.**

Ergänzt ein Stück an der l. Wange, das Kinn, die Büste.

Die Benennung wird dadurch gerechtfertigt, dass der Kopf spitze Ohren und über der Stirn zwei kleine Hörner, aber dabei entschieden weibliche Formen und auf dem Scheitel einen Zopf zeigt. Das Haar ist durch ein Band zusammengehalten und von einem Pinienkranze umgeben. Die in dem letzteren angebrachten Bohrlöcher

scheinen zur Befestigung von aus Bronze gearbeiteten Pinienbüscheln gedient zu haben. Der Mund ist zu herzlichem Lachen geöffnet und lässt beide Zahnreihen sehen.

B. S. p. 177 n. 273.

660 (524) **Kopf des jugendlichen Pan.**

Ergänzt Nase, Oberlippe, Büste.

Der Kopf giebt den aus dem polykletischen entwickelten Typus des Pan (vgl. n. 389) wieder. Er unterliegt hinsichtlich der Formen und des Ausdrucks ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 600.

B. S. p. 178 n. 277. Vgl. Ann. dell' Inst. 1877 p. 203.

661 (534) **Kolossale Poseidonstatue.**

Gefunden 1824 in Porto im Bereiche eines grösseren Gebäudes, in dem man eine Thermenanlage erkennen will. Ergänzt die Nase, der ganze l. Arm mit dem Dreizack, die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem Aplustre, beide Unterschenkel, Splitter am Bart und Haupthaar, das Schiff, der Delphin, die Plinthe.

Die Statue giebt einen Typus wieder, der in einer zur Zeit Alexanders des Grossen gearbeiteten Bronzestatue seine vollständige Ausgestaltung erhalten zu haben scheint und von der späteren Kunst unter mancherlei Modifikationen reproduciert wurde (vgl. n. 829). Poseidon setzt das rechtwinklig gebogene r. Bein auf das Vordertheil eines Schiffes, lehnt den r. Ellenbogen auf den r. Schenkel und stützt sich mit der L. auf seinen Dreizack. Die lässig bequeme Stellung und der Ausdruck des Gesichts, der eine gewisse Abgespanntheit erkennen lässt, erwecken den Eindruck, als ob der Gott nach einer vorhergehenden Anstrengung ausruhe. Der Typus des Kopfes steht dem Zeusideal näher als bei n. 112, wiewohl auch hier das Haar von Meeresfeuchte durchdrungen erscheint. Der Körper ist untersetzter als der des Bruders. Die Schärfe, mit der die Hauptumrisse des Kopfes durch Unterarbeitung hervorgehoben sind, und der stark abwärts gerichtete Blick deuten auf eine hohe Aufstellung. Da das von der R. gehaltene Aplustre den einfach schönen

Fluss der Umrisse beeinträchtigt, so scheint es vom Ergänzer irrthümlich beigefügt und die r. Hand ohne Attribut längs des Schenkels herabgehangen zu haben, wie auf Münzbildern, die denselben Poseidontypus wiedergeben. Als Beispiel diene die beifolgend (Fig. 29) abgebildete Münze des Demetrios Poliorketes. Ob der r. Schenkel gerade durch einen Delphin gestützt war, bleibt zweifelhaft; alle sonstigen Ergänzungen sind durch besser erhaltene Wiederholungen hinlänglich gerechtfertigt (vgl. z. B. n. 829).

Fig. 29.

B. S. p. 182 n. 287. Overbeck Kunstmythologie III p. 251, p. 255,.p. 259 n. 2, p. 279 n. 1, p. 280; Atlas XI 1, 2, XII 29. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1392 Fig. 1540. Vgl. Lange das Motiv des aufgestützten Fusses (Leipzig 1879) p. 31 ff.

Neuntes Zimmer.

662 (579) Behelmter hellenistischer Porträtkopf.

Ergänzt der vordere Theil der Nase und Stücke am l. Ohre.

Der Kopf kann nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, ein römisches Porträt sein; denn wir würden ihn in diesem Falle, da er mit einem schwachen Vollbarte versehen ist, frühestens der Zeit Hadrians zuzuschreiben haben. Hiergegen sprechen jedoch der Stil und die sorgfältige aber zugleich von jeglicher Prätention freie Ausführung, die vielmehr auf die hellenistische Zeit deuten. Dem melancholischen Ausdruck, welcher dem Kopfe eigen ist, begegnen wir bei den meisten Porträts aus dieser Zeit. Dass man damals bisweilen Vollbärte trug, beweisen die Münzbilder der makedonischen Könige Philippos V. und Perseus, die der Seleukiden Antiochos III., Demetrios II. und III., die der beiden Prusias von Bithynien und anderer hellenistischer Herrscher.

B. S. p. 193 n. 304.

664 (656) **Dreiseitige Basis.**

Gefunden 1844 auf dem Forum zwischen dem Saturntempel und der Phocassäule.

Da die stark nach einwärts geschwungenen Seitenflächen nur an den Basen der von athenischen Choregen im Namen siegreicher Phylenchöre geweihten Dreifüsse Analogie finden, da ferner die lateranische Basis mit einem zu Athen befindlichen Exemplare dieser Art in den Massen übereinstimmt, ihre Reliefs dadurch, dass sie dionysische Festfreude vergegenwärtigen, einen für ein derartiges Denkmal geeigneten Schmuck abgeben und endlich auch die Ausführung einen entschieden attischen Charakter zeigt, so dürfen wir dieses Marmorwerk jenen Dreifussbasen zurechnen und annehmen, dass es in Athen gearbeitet und von dort nach Rom übertragen worden ist. Hinsichtlich der Zeit der Ausführung gehen die Ansichten der Gelehrten weit auseinander. Der Bildhauer hat zwar keineswegs alle von ihm dargestellten Figuren selbständig erfunden sondern vielfach ältere Vorbilder, namentlich aus dem Gebiete der Malerei, benutzt. Aber die entlehnten Motive sind nicht mechanisch neben einander gestellt, sondern nach den Bedürfnissen der Composition abgewandelt und zu einheitlich in sich abgeschlossenen Gruppen vereinigt. Auch die Ausführung ist lebendig und zeigt noch keine Spur von der eleganten Glätte, wie wir sie an ähnlichen decorativen Sculpturen aus der römischen Kaiserzeit wahrnehmen. Nach alledem spricht nichts gegen die Annahme, dass diese Basis in der Alexanderepoche oder in der frühen hellenistischen Zeit gearbeitet ist.

Auf der einen Seite sieht man in der Mitte eine weibliche Figur, die mit den Fingern und dem Plektron eine sechssaitige Lyra rührt. Sie ist umgeben von zwei tanzenden Mädchen, von denen das eine in der R. Krotalen zu halten scheint. Die rechts folgende Seite zeigt drei tanzende Mädchen. Der Kopf der Mittelfigur ist im Alterthum, wie das an der betreffenden Stelle angebrachte Loch beweist, entweder restauriert worden, das Einsatzstück

jedoch verloren gegangen, oder die Restauration war vorbereitet, ist aber nicht zur Ausführung gelangt. Die Reliefs der dritten Seite stellen einen tanzenden Satyr zwischen einem tanzenden und einem ruhig stehenden Mädchen dar, welches letztere mit der l. vom Gewande bedeckten Hand einen nicht näher zu bestimmenden Gegenstand vor der Brust hält. Bei der Ausführung des Satyrs hat der Bildhauer der Basis oder der antike Restaurator einen Fehler begangen. Wie sich nämlich aus dem Falle der Nebris und der Stellung des Thyrsos und ausserdem noch aus mehrfachen Wiederholungen der Figur ergiebt, musste dieser Satyr mit der zurückgreifenden L. wie mit der vorgestreckten R. das längs seiner Schenkel ausgebreitete Pantherfell, mit der R. zugleich den Thyrsos fassen. Sein l. Arm und sein r. Vorderarm sind auf der Basis entweder beinahe vollständig weggemeisselt oder nur skizziert. Doch lassen die vorhandenen Spuren deutlich erkennen, dass der r. Vorderarm eine falsche Richtung erhalten hat; denn er ist nach oben gerichtet, ohne das Fell und den Thyrsos zu berühren, die in Folge dessen vollständig in der Luft schweben. Dass auch an dieser Figur eine Restauration in Angriff genommen war, beweisen die beiden Eintiefungen, welche in dem Felle ungefähr da, wo die zurückgestreckte L. eingreifen müsste, angebracht sind.

B. S. p. 201 n. 323. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 25 n. 33, p. 146—147, p. 179. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 92—94.

Zehntes Zimmer.

Besondere Beachtung verdient in diesem Saale eine Reihe von Sculpturen, welche im J. 1848 drei Miglien vor Porta Maggiore an der Via Labicana nicht weit von Centocelle gefunden wurden (n. 665—670). Der Inhalt der Darstellungen lässt darauf schliessen, dass diese Sculpturen zur Decoration eines Prachtgrabes dienten, welches nach zwei an derselben Stelle entdeckten Inschriften einem Zweige der Haterier gehört zu haben scheint, einer

Familie, die während der ersten Kaiserzeit eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Wir beginnen unsere Betrachtung mit drei Reliefs, welche den Pomp eines vornehmen römischen Leichenbegängnisses veranschaulichen.

Den Fenstern gegenüber:

665 (690) **Relief, Ausstellung eines Leichnams.**

War ein Römer oder eine Römerin aus den wohlhabenden Ständen gestorben, so wurde die Leiche zunächst von dem Pollinctor gebadet, gesalbt und so hergerichtet, dass sie einen möglichst würdigen Eindruck machte. Dann stellte man sie im Atrium des Hauses auf einem Paradebette (lectus funebris) aus. Das Relief vergegenwärtigt eine derartige feierliche Ausstellung (collocatio). Die Verstorbene liegt steif ausgestreckt auf dem Paradebette. Die vier zu ihren Füssen übereinander gelegten tafelförmigen Gegenstände scheinen Schreibtafeln (pugillares), von denen wir vielleicht annehmen dürfen, dass sie das Testament der Verstorbenen enthalten. Hinter dem Bette sieht man zwei Klageweiber (praeficae) mit aufgelöstem Haare, welche mit den Händen auf ihre Brüste schlagen, und einen Mann, vielleicht den Pollinctor, der im Begriff ist die Leiche oder das Paradebett mit einer Guirlande zu schmücken. Links wie rechts brennende Kandelaber und Lampen. Links unten sitzt vor dem Bette eine Flötenspielerin, die mit ihrer Musik die Klage jener Frauen begleitet. Hinter ihr steht eine andere Frau, welche, die Hände faltend, zu der Verstorbenen emporblickt. Rechts vor dem Bette sitzen drei trauernde Frauen, jede mit einer steifen spitzen Mütze auf dem Kopfe. Da eine derartige Mütze (pileus) das Symbol der Freiheit war und sie bei dem Akte der Freilassung den Sklaven aufgesetzt wurde, so haben wir vielleicht in den drei Figuren Sklavinnen zu erkennen, die durch testamentarische Verfügung der Verstorbenen *freigelassen* worden sind. Die vier Figuren, zwei Männer *nd zwei* Frauen, welche, die Hände auf die Brust legend,

vor dem Unterbau des Paradebettes stehen, scheinen Verwandte der Todten zu sein. Ausserdem sieht man unterhalb des Unterbaues zwei Gefässe, in denen Räucherwerk brennt, und rechts einen Mann, welcher einen rundlichen Gegenstand (einen Weihrauchklumpen?) heranträgt.

Mon. dell' Inst. V 6, Ann. 1849 p. 365—370. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 239 Fig. 218. B. S. p. 221 n. 348.

Nachdem die Leiche eine gewisse Zeit, gewöhnlich drei Tage, im Atrium des Hauses ausgestellt gewesen war, wurde sie in feierlichem Zuge zunächst nach dem Forum gebracht. Der Zug zeigte einen besonders bedeutungsvollen Charakter, wenn der Todte einer Familie angehörte, deren Mitglieder curulische Ämter bekleidet hatten. Dann schritten der Bahre Personen voran, welche Porträtmasken jener Ahnen vor das Gesicht gebunden hatten und die betreffende Amtstracht trugen. Die Bahre wurde auf dem Forum vor der Rednerbühne niedergesetzt; die als Ahnen maskierten Personen nahmen auf curulischen Sesseln Platz; ein Verwandter hielt die Leichenrede. Hierauf wurde die Leiche, je nachdem sie verbrannt oder bestattet werden sollte, entweder nach dem für die Verbrennung bestimmten Platz oder direkt in das Familiengrab gebracht. Der Weg, welchen der Leichenzug der Haterier vom Forum aus durch die Via sacra einschlug, wird durch ein Relief vergegenwärtigt, welches an der Ausgangswand aufgestellt ist.

666 (719) **Relief, einen Theil der Via sacra darstellend.**

Fünf Gebäude folgen von rechts nach links so aufeinander: 1) Ein Tempel, innerhalb dessen ein Sitzbild des Jupiter mit Donnerkeil und Scepter aufgestellt ist. 2) Ein Triumphbogen, welchen die an der oberen Attica angebrachte Inschrift bezeichnet als »Bogen auf dem höchsten Punkte der Via sacra«. Innerhalb des Durchganges *sitzt* die Dea Roma, zu deren Füssen allerlei

Rüstungsstücke liegen. 3) Ein zweiter Bogen gekrönt von einer Quadriga; innerhalb des Durchganges auf einer Treppe die Mater magna, umgeben von ihren Löwen; vor ihr ein Altar, dessen Feuer von einem kuppelförmigen Schirmdache überspannt ist. 4) Eine verkürzte Darstellung des Colosseums. 5) Ein Triumphbogen, welchen die auf der Attica angebrachte Inschrift als neben einem Heiligthume der Isis gelegen bezeichnet. Im mittelsten Durchgang eine Statue der Minerva, in den beiden anderen nicht deutlich ausgearbeitete Figuren.

Da das Colosseum bestimmt erkennbar ist und der auf der höchsten Stelle der Via sacra gelegene Bogen nur der Titusbogen sein kann, so haben wir in dem Relief eine allerdings freie und vielfach verkürzte Darstellung der wichtigsten Gebäude zu erkennen, welche auf und neben dem östlichen Theile der Via sacra standen. Hiernach ist der Jupitertempel der vor dem Palatin gelegene Tempel des Jupiter Stator. Ein Heiligthum der Isis, wie es die Inschrift des dritten Bogens namhaft macht, scheint, nach mancherlei Spuren zu schliessen, in der Gegend des Colosseums gelegen zu haben. Wenn der Bildhauer innerhalb der Bögen Götterbilder angebracht hat, so wollte er offenbar auf die Gottheiten hinweisen, deren Tempel in der dem betreffenden Theile der Via sacra benachbarten Gegend lagen. Diese Götter sind aus ihren Tempeln zu der Via sacra herabgestiegen und erweisen dem Haterius oder der Hateria, deren Leichenzug durch die Strasse geht, die letzte Ehre. Die Dea Roma hat zu diesem Zwecke den dem Titusbogen benachbarten Tempel der Venus und Roma verlassen und unter dem Bogen Platz genommen. Der Tempel der Mater magna, auf dessen Nähe die unter dem zweiten Bogen angebrachte Figur schliessen lässt, wird mit Wahrscheinlichkeit auf der Südseite der Via sacra gegenüber dem Tempel der Venus und Roma angenommen. Ein Heiligthum der Minerva, deren Figur wir unter dem dritten Triumphbogen wahrnehmen, lag hinter dem Colosseum nach dem Lateran zu in der Nähe der Kirche SS. Quattro Coronati.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 370—382. B. S. p. 230 n. 358. Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom I 2 p. 277. Hermes XX p. 418 ff. Vgl. unsere Nachträge.

Durch das dritte Relief, welches an der Eingangswand rechts von der Thür aufgestellt ist, wird das Endziel des Leichenzuges vergegenwärtigt, das Grab, in welchem das verstorbene Mitglied der Familie Hateria seine letzte Ruhestätte fand.

667 (676) **Relief mit Darstellung eines Grabes.**

Das reich geschmückte tempelartige Grab, welches auf diesem Relief dargestellt ist, eignet sich vortrefflich dazu, die ursprüngliche Ausstattung mancher an den römischen Heerstrassen gelegenen Gräber zu veranschaulichen, deren Marmor- oder Stuckbekleidung verloren gegangen ist und von denen sich nur die aus Ziegeln oder Quadersteinen aufgeführten Mauern erhalten haben. Der auf der Vorderseite mit einer Treppe versehene Unterbau diente als Grabkammer, der sich darüber erhebende, vermöge der Treppe zugängliche korinthische Tempel als Local für den Todtenkultus. Von der als Quaderwerk charakterisierten Treppenwange springt ein Bau vor, welcher auf der Vorderseite sechs in geringen Zwischenräumen neben einander gestellte Pfeiler erkennen lässt, eine Vorrichtung, die den Zweck gehabt zu haben scheint, der im Unterbau befindlichen Grabkammer Luft zuzuführen. Auf diesem Bau steht ein Altar, auf dem ein Opfer brennt und der mit einem kuppelförmigen geschuppten Schirmdache überspannt ist (vgl. n. 666, 3). Dass die Stelle, an welcher der Bildhauer den Altar angebracht hat, der Wirklichkeit entspreche, ist nicht wahrscheinlich. Vielmehr haben wir nach allen Analogien anzunehmen, dass sich der Altar vor der Treppe in der Axe des Grabtempels befand. Das ganze Gebäude ist reich mit Sculpturen verziert. In dem Giebel des Tempels sieht man eine weibliche Büste, wohl das Porträt einer in dem Grabmale beigesetzten Hateria, an der Vorderwand drei Reliefs, welche Knabenfiguren mit

Attributen der Jahreszeiten darstellen. Die Seitenwand des Tempels zeigt drei in Muscheln eingesetzte Büsten von Haterierkindern, weiter unten Reliefs mit den Figuren der drei Parzen. An dem Unterbau ist links von der Thür eine kleine Tempelfront und innerhalb derselben eine Figur des auf einem umgestürzten Korbe sitzenden Hercules angebracht. Die Attribute des Heros, Skyphos, Bogen und Keule, füllen den Giebel und die oberhalb des letzteren befindlichen dreieckigen Felder.

Sehr schwierig zu erklären sind die auf dem Dache des Tempels angebrachten Darstellungen. Man sieht daselbst eine auf einem Pfühle gelagerte Frau, welche in der R. einen Vogel hält, vor dem Pfühle eine Gruppe von drei spielenden Kindern und eine Alte, welche in der L. eine Schale (thymiaterion?) hält und beschäftigt ist mit der R. irgend etwas (Weihrauchkörner?) in das Feuer eines kleinen vor ihr stehenden Altars zu werfen. Links von dem Pfühle ein grosser brennender Kandelaber, rechts ein nach Art der einfachen Triumphbögen angeordneter Bau, dessen Mitte von einer eine nackte weibliche Figur enthaltenden Nische eingenommen wird und auf dem drei von dem Bildhauer nur skizzierte Masken stehen. Eine befriedigende Erklärung ist für diesen Bau noch nicht gefunden. Hingegen scheint die auf dem Pfühle gelagerte Frau eine in der Grabkammer beigesetzte Hateria darzustellen. Da es dem Bildhauer unmöglich war, diese Figur als im Inneren der Kammer befindlich wiederzugeben, hat er sie auf das Dach des Gebäudes versetzt. Von hier aus begrüsst sie die Mitglieder ihrer Familie, welche herangebracht werden, um in demselben oder einem anderen benachbarten Grabe ihre Ruhestätte zu finden. Links von dem Grabmonumente sieht man eine zur Hebung von Lasten bestimmte Maschine, welche durch ein Tretrad in Bewegung gesetzt wird. Es bleibt unklar, wesshalb der Bildhauer diese Maschine neben dem Grabe dargestellt hat. Eine Beziehung zwischen ihr und dem Gebäude ist nicht erkennbar. Ausserdem erscheint das letztere bereits vollendet und man begreift auch nicht,

wozu bei einem Bau von mässigen Dimensionen, als welchen wir uns diesen Grabtempel zu denken haben, eine so gewaltige Maschine Verwendung fand.

Mon. dell' Inst. V 8, Ann. 1849 p. 382—407. B. S. p. 211 n. 344. Die Hebmaschine: Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe III Fig. 11 p. 118 ff.

Daneben:

668, 669 (675, 677) **Porträtbüsten eines Römers und einer Römerin.**

Die beiden Büsten, in denen wir offenbar die Porträts eines Haterius und einer Hateria zu erkennen haben, sind beachtenswerth, weil sie uns einen Begriff von der Aufstellung der römischen Ahnenbilder geben. Die aus Wachs geformten Ahnenbilder wurden nach der Angabe des Polybios (VI 53, 4) in hölzernen Tempelchen (ξύλινα ναΐδια) aufbewahrt. Die unsere Büsten umgebenden Gehäuse entsprechen vollständig dieser Bezeichnung. Die Schlange, welche sich um die männliche Büste ringelt, hat man daraus erklären wollen, dass dieser Haterius ein Arzt gewesen sei. Doch wird sie wohl wie auf n. 617 als ein die Heroisierung des Todten andeutendes Symbol aufzufassen sein.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 407—408. B. S. p. 208 n. 343, 345. Die weibliche Büste auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 28 Fig. 29.

An der Ausgangswand:

670 (721) **Hochrelief mit den Brustbildern von vier Unterweltsgottheiten.**

Der links dargestellte Gott ist, obwohl sein Kopf fehlt, durch den Caduceus als Mercur kenntlich. Offenbar verdankt er seinen Platz in diesem Zusammenhange seinem Amte als Führer der Seelen in die Unterwelt. Neben ihm sieht man Proserpina, die im Bausche ihres Gewandes Früchte hält; eine Blüthenguirlande reicht von ihrer r. Schulter über die Brust herab. Es folgt Pluto mit dem Scepter und schliesslich Ceres, welche ihre ein

Ährenbüschel haltende R. auf die Schulter des Unterweltsherrschers legt und mit der L. eine brennende Fackel aufstützt. Da die vier Götterbüsten in der gleichen Weise angeordnet sind, wie die Porträtbüsten auf römischen Sepulcralreliefs, so darf man vielleicht individuelle Beziehungen zwischen den einzelnen Gottheiten und bestimmten Mitgliedern der Familie Hateria voraussetzen und hieraus die auffällige Erscheinung erklären, dass Pluto in die vertraulichste Verbindung nicht mit seiner Gattin Proserpina, sondern mit seiner Schwiegermutter Ceres gesetzt ist.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 405—407. B. S. p. 236 n. 359. Overbeck Kunstmythologie III p. 510 n. 20; Atlas XIV 15.

Elftes Zimmer.

Die drei Sarkophage n. 671—673 stammen aus dem an der Ostseite der Via Latina gelegenen, noch heute zugänglichen Grabe, dessen Hauptgemach reich mit Stuckreliefs und Wandgemälden ausgeschmückt ist (B. S. p. 244).

671 (751) Sarkophag, Dionysos und Ariadne.

In der Mitte der auf dem Behälter angebrachten Reliefs sind zwei Satyrn dargestellt, die einen vermuthlich zur Aufnahme der Inschrift bestimmten Rundschild halten. Links davon steht Dionysos, auf einen Satyr gestützt, rechts Ariadne auf einem von zwei Kentauren gezogenen Wagen. Der vordere der an dem Wagen des Gottes angespannten Kentauren spielt die Kithara, die entsprechende Figur am Wagen der Ariadne die Doppelflöte. Auf dem Rücken des ersteren Kentauren steht ein Eros, auf dessen Kopf eine Pansmaske liegt; er hält in der R. ein Pedum und berührt mit der L. die Schulter des Kentauren, als ob er ihn auf irgend etwas aufmerksam machen wolle. Ein anderer Eros, der in der L. ein Pedum hält, kniet auf dem Rücken des an den Wagen der Ariadne angespannten Kentauren und greift mit der R. nach einer Seilensmaske, die ihm Ariadne reicht. Der Deckel ist mit einem bakchischen Gelage verziert, dessen

Mittelpunkt von den einander küssenden Figuren des Dionysos und der Ariadne gebildet wird. Am l. Ende sieht man einen mit einem Lendenschurz umgürteten Satyr, der vor einem kleinen Ofen kniet. Auf dem Ofen, aus dem Feuer herausschlägt, steht ein Kessel. Der Satyr ist im Begriff ein Scheit Holz in den Ofen nachzulegen und bläst dabei, wie sich aus seinen aufgeblähten Backen und der Bewegung des Mundes ergiebt, das Feuer an. Vielleicht haben wir in dieser Darstellung eine hellenistische Umbildung des von Lykios. dem Sohne des Myron, in Erz gearbeiteten, feueranblasenden Knaben zu erkennen.

B. S. p. 251 n. 373. Über den Feueranbläser: Rhein. Mus. XXXIX (1884) p. 92 ff.

672 (769) Adonissarkophag.

Auf der Vorderseite des Behälters sind drei Scenen aus dem Adonismythos dargestellt. Links sieht man Adonis, wie er von Aphrodite Abschied nimmt, um zu der verhängnissvollen Jagd aufzubrechen. Die Göttin, die gerade beschäftigt ist, sich von einem hinter ihr auf einer Leiste der Sessellehne stehenden Eros die Locken ordnen zu lassen, sucht, von trüben Ahnungen befallen, den scheidenden Jüngling zurückzuhalten. Ein anderer Eros, welcher neben ihrem Sessel steht, blickt besorgt zu dem Paar empor und deutet, indem er nach der Weise des Thanatos die Arme auf eine umgedrehte Fackel stützt (vgl. n. 183, 324, 673), darauf hin, dass der Tod die Liebenden baldigst trennen werde. Logischer Weise müsste auf diese Scene die Darstellung der Jagd folgen. Doch hat der Bildhauer daran vielmehr die Pflege des verwundeten Adonis angeschlossen, weil ihm dies Gelegenheit gab, die Figuren des Adonis und der Aphrodite, deren Köpfe die Porträtzüge des in dem Sarkophage beigesetzten Paares zeigen, zu einer Gruppe vereinigt, in die Mitte der Darstellung zu bringen. Der am r. Oberschenkel verwundete Adonis und Aphrodite sitzen neben einander, der erstere den l. Arm um den Nacken der

Göttin schlingend und das verwundete Bein über ein Becken haltend. Ein Diener oder ein Arzt drückt einen Schwamm an die Wunde, während ein auf dem Boden knieender Eros beschäftigt ist das über die Wade herabrieselnde Blut abzuwaschen. Es folgt die Darstellung der Jagd. Adonis ist vor dem aus einer Höhle hervorbrechenden Eber auf das r. Knie zusammengesunken. Ein über ihm schwebender Eros erhebt die R. wie um das Thier zurück zu schrecken. Aphrodite eilt mit dem Ausdrucke des Schreckens zu dem bedrohten Liebling hin. Rechts im Hintergrund ein Berggott, welcher erstaunt die R. erhebt. Die Reliefs des Deckels stellen, beinah durchweg im Anschluss an die Phoinissen des Euripides, sieben Scenen aus dem Mythos des Laios und Oedipus dar. Die erste Scene von links: Der junge Laios, begleitet von einem Opfergaben tragenden Diener, bittet den delphischen Apoll um Nachkommenschaft. Die zweite Scene: Laios, der gegen die Mahnung des Gottes ein Kind, den Oidipus, gezeugt hat, sitzt, über das drohende Unheil nachsinnend, einsam auf einem Felsen. Die dritte Scene: Der kleine Oidipus wird auf dem Kithairon ausgesetzt. Die vierte Scene: Oidipus verlässt Korinth, nachdem er erfahren hat, dass er nicht der Sohn des dortigen Königs Polybos ist; ein bärtiger Mann, vermuthlich der korinthische Hirt, der ihn auf dem Kithairon gefunden, sucht ihn zurückzuhalten. Jenseits des neben der letzteren Gruppe angebrachten Pilasters laufen die Scenen nicht mehr von links nach rechts, sondern in entgegengesetzter Richtung. Die erste Scene von rechts: Oidipus tödtet den Laios. Die zweite Scene: Oidipus vor der Sphinx. Die dritte: Oidipus verhört den thebanischen Hirten, der ihn ausgesetzt hat, eine Unterredung, welche ihn über seine Herkunft aufklärt und die Katastrophe herbeiführt.

Mon. dell' Inst. VI, VII 68 A B, Ann. 1862 p. 161 ff. Wiener Vorlegeblätter 1889 T. VIII 11. B. S. p. 261 n. 387. Arch. Zeitung *XLI (1883)* p. 110 Anm. 11. Der Deckel: Robert die antiken *Sarkophag*-reliefs II T. LX 183 p. 191.

673 (777) **Hippolytossarkophag.**

Rechts ist Hippolytos dargestellt, wie er seiner Lieblingsbeschäftigung, der Jagd, obliegt. Er stösst, zu Pferde sitzend, mit dem Speere gegen einen aus einer Höhle hervorbrechenden Eber. Die ihn begleitende amazonenartige Gestalt ist die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, Virtus (vgl. n. 413). Darüber sitzt ein jugendlicher Berggott, einen Pinienzweig in der L. Die l. Seite der Darstellung zeigt Phaidra, in Liebesschmerz versenkt, und Hippolytos, wie er den Antrag, den ihm die Amme der Phaidra im Namen ihrer Herrin macht, entrüstet zurückweist. Die Gedanken, denen sich Phaidra hingiebt, werden durch die neben ihrem Sessel angebrachte Gruppe des Eros und der Psyche, die sich gegenseitig umarmen, verdeutlicht, während der vor Phaidra stehende, sich auf eine umgekehrte Fackel stützende Eros (vgl. n. 183, 324, 672) auf die todbringenden Folgen ihrer Leidenschaft hinweist. Auf der l. Seitenfläche: Hippolytos bringt der Artemis ein Spendeopfer dar. Auf der r. Seitenfläche: ein Reiter, den man offenbar zu der auf der Vorderseite dargestellten Jagdscene in Beziehung zu setzen hat. Auf dem fragmentierten Deckel sind Reste von Jagdscenen erhalten.

Mon. dell' Inst. VIII 38, Ann. 1867 p. 109 ff. B. S. p. 269 n. 394. Puntoni le rappresentanze relative al mito di Ippolito (Pisa 1882) p. 10 D. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 65 Anm. 81 H.

674 (783) **Griechisches Relief.**

Die ebenso einfache wie fein empfundene Composition stellt zwei Männer, einen älteren bärtigen und einen jüngeren bartlosen, und einen noch nicht ganz ausgewachsenen Jüngling dar, welche sich unterhalten. Am Gesichte des in der Mitte stehenden Jünglings ist eine Correctur bemerkbar; der Kopf dieser Figur war in der Anlage zu breit gerathen und der Bildhauer hat, um diesen Fehler zu verbessern, das Profil eingerückt. Der Marmor ist griechisch; der Stil deutet auf das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.

B. S. p. 274 n. 399.

675 (785) **Fragment einer Gruppe, Eros und Psyche.**
Vormals im Besitze des Bildhauers Canova.

Die Gruppe stellte Eros dar im Begriffe Psyche zu quälen. Die letztere liegt am Boden, die R. erhebend und die L. auf einen Blumenkranz legend. Von dem in beträchtlich grösseren Dimensionen gebildeten Eros hat sich nur der l. Unterschenkel erhalten, welcher auf den Leib der Psyche tritt.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 54, 686. B. S. p. 274 n. 401. Vgl. Stephani Compte-rendu pour 1877 p. 210.

676 (792) **Sarkophag, Triumph des Dionysos.**
Gefunden auf der Westseite der Via Latina in einer kleinen, von der Strasse ziemlich weit entfernten Grabkammer (B. S. p. 243).

Der Gedanke, dass Dionysos erobernd bis in das ferne Indien vorgedrungen sei, entstand und empfing seine poetische Ausschmückung unter dem Eindrucke der Expedition, welche der grosse Alexander nach jener Gegend unternommen hatte. Die Reliefs unseres Sarkophages stellen den Triumph des siegreich heimkehrenden Gottes dar. Dionysos steht auf einem von zwei Elephanten gezogenen Wagen, in der R. den Thyrsos, in der L. einen umgedrehten Kantharos, nach welchem die unter den Elephanten hervorkriechende Pantherin lüstern emporblickt. Neben ihm steht Nike, die einen Kranz über dem Kopfe des Siegers hält. Auf dem Rücken der Elephanten sitzen als Lenker indische Jünglinge, während ein am Buge des vorderen Thieres angebundener Elephantenzahn auf das bei dem Feldzuge erbeutete Elfenbein hinweist. Zwischen den beiden Thieren schreitet ein Löwe vorwärts, vor dem sich ein am Boden liegender Knabe erschreckt abwendet. Der Thiasos bewegt sich in buntem Gemisch vor dem Wagen des Gottes. Seilen schwankt trunken einher. Über ihm ragt eine Giraffe hervor, offenbar wiederum ein Beute*stück*. Vor ihm sprengt ein Kentaur, welcher die Lyra *rührt* und auf dessen Rücken ein die Querflöte blasender

Satyr sitzt. Ein unter dem Kentauren gelagerter kleiner Pan öffnet mit der L. den Deckel einer Cista, aus der eine Schlange hervorkriecht. Ganz rechts sieht man einen Satyr, welcher einem auf den Fussspitzen stehenden Satyrknaben aus einem Krater zu trinken giebt, während ein Ziegenbock spielend an dem Knaben emporspringt. Der weibliche Theil des Thiasos wird durch die Figuren dreier musicierender Bakchantinnen und einer Satyriskin vergegenwärtigt, welche letztere, eine Fackel haltend, unweit des r. Endes der Darstellung sichtbar ist. Paare tanzender Satyrn und Bakchantinnen sind auf den Seitenflächen dargestellt.

Mon. dell' Inst. VI 80, 1; Ann. 1863 p. 372 ff. B. S. p. 280 n. 408. Graef de Bacchi expeditione indica (Berolini 1886) p. 29 n. 14, p. 23.

Zwölftes Zimmer.

Die drei in diesem Zimmer aufgestellten Sarkophage n. 677—679 stammen aus einem Grabmale, welches im Januar 1839 in der Vigna Lozano-Argoli unweit der Porta Viminalis entdeckt wurde. Unter den Ziegeln, aus denen dieses Grabmal aufgebaut war, befanden sich zwei mit Stempeln, von denen der eine auf das Jahr 134, der andere auf die Zeit nach 132 n. Chr. hinweist. Hiernach scheint das Grabmal unter Hadrian erbaut.

677 (799) Orestessarkophag.

Er ruht auf zwei Marmorbalken, deren jeder auf der Vorderseite mit dem Relief eines bärtigen Atlanten verziert ist. Beide Atlanten umfassen mit erhobenen Händen runde Gegenstände, welche, wie es scheint, Köpfe von Tragstangen darstellen sollen. Die Reliefs der Hauptseite stimmen im Wesentlichen mit denen des vatikanischen Sarkophages n. 347 überein. Während jedoch der Bildhauer des letzteren sich darauf beschränkt hat, am l. Ende den von schlafenden Erinyen umgebenen Grabhügel des Agamemnon darzustellen, sehen wir hier Orestes und Pylades, wie sie an diesem Grabe beten, eine Scene, die offenbar durch die Choephoren des Aischylos bestimmt ist. Unter dem Thorbogen der Grabkammer

steht, in das Leichentuch gehüllt, der Schatten des Agamemnon. Auf ihn zu schreitet Orestes, welcher, wie gerührt, beide Arme ausbreitet, hinter Orestes Pylades, der die R. mit der bei dem Gebete üblichen Geberde erhebt. Auf der r. Seitenfläche ist unter einer Pinie eine Erinys gelagert, welche mit der R. eine brennende Fackel aufstützt und die L. auf eine sich neben ihr emporbäumende Schlange legt, eine Figur, die offenbar in Zusammenhang mit der benachbarten Scene der Vorderseite steht. Auf der l. Seitenfläche: die Schatten des Aigisthos und der Klytaimnestra treten, in Leichentücher gehüllt, an den Nachen des Charon heran. Das Relief des Deckels bezieht sich auf die späteren Schicksale des Oreştes im Lande der Taurier. Die erste Scene links zeigt das Heiligthum der taurischen Artemis und davor Iphigeneia, wie sie ihren mit Pylades an sie herantretenden Bruder erkennt. Die dabei gegenwärtige skythische Wache ist wohl nur einer Gedankenlosigkeit des ausführenden Steinmetzen zuzuschreiben. Die zweite Scene stellt den Gang zum Meere dar, der angeblich um das Götterbild zu reinigen, in Wahrheit um es zu entführen, unternommen wird. Voran schreitet Iphigeneia mit dem Artemisidole; ihr folgen Orestes und Pylades, gefesselt und begleitet von einem skythischen Wächter. Die dritte Scene: der Kampf am Meeresufer vor der Abfahrt; Iphigeneia befindet sich bereits in dem Schiffe, in ein weites Gewand gehüllt, das Götterbild in der R.

B. S. p. 286 n. 415. Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. LIV 155 p. 168.

678 (806) **Sarkophag mit Fruchtguirlanden und Gorgonenmasken.**

Die Vorderseite des Behälters zeigt zwei reiche Fruchtguirlanden, welche an den beiden Ecken von zwei Eroten, in der Mitte von einem eine Syrinx haltenden Satyr getragen werden, während jedes der beiden Felder über den Einsenkungen der Guirlanden durch eine Medusenmaske ausgefüllt ist. Auf den beiden Nebenseiten

sieht man zwei um einen brennenden Kandelaber gruppierte Greife, auf der Vorderseite des Deckels ein ebenso lebendig wie anmuthig componiertes Wettrennen von acht Knaben auf allerlei wilden und zahmen Thieren. Der erste Knabe von links reitet auf einem Bären. Das Thier des zweiten, ein Stier, ist auf die Knie gestürzt und der Reiter sucht es am Schwanze wieder in die Höhe zu ziehen. Der dritte reitet auf einem Rehkalbe. Der vierte ist von seinem auf die Hinterbeine zusammengebrochenen Pferde abgeworfen worden. Der fünfte gleitet seitwärts von einem Panther herab. Der sechste sprengt auf einem Esel einher, der siebente, der allein durch Beifügung der Flügel als Eros charakterisiert ist, auf einer Löwin, der achte, welcher mit der R. einen Palmzweig schwingt und dadurch als Sieger bezeichnet ist, auf einem Löwen.

B. S. p. 293 n. 421.

679 (813) **Niobidensarkophag.**

An den beiden Enden des Deckels sieht man Apoll und Artemis im Begriff Pfeile nach unten abzuschiessen. Der Zweck und die Wirkung ihrer Handlung werden durch die Reliefs des Behälters ersichtlich, welche den Untergang der Niobiden darstellen und ähnliche Eigenthümlichkeiten aufweisen wie die des vatikanischen Sarkophages n. 394. Die Anordnung der Composition wie ihrer Bestandtheile lässt auch hier auf die Benutzung malerischer Vorbilder schliessen. Da die Söhne der Niobe grössten Theils beritten sind, so dürfen wir annehmen, dass eines dieser Vorbilder ein Gemälde war, welches darstellte, wie die Jünglinge, auf der Jagd begriffen, vom Verderben ereilt werden. Doch sind die Söhne nicht von den Töchtern geschieden, sondern beide bunt durch einander gemischt. Die Töchter sind meist mit nacktem Oberkörper wiedergegeben, ein sinnlich reizender Zug, der auf die hellenistische Kunst zurückweist. Am r. Ende sieht man Niobe, wie sie ihre beiden jüngsten Töchter, um dieselben zu schützen, mit den *Händen* an sich zieht, eine Darstellung, für welche

der Steinmetz eine malerische Umbildung der bekannten plastischen Gruppe benutzt hat. Am l. Ende steht Amphion geharnischt, den Schild erhebend und mit der R. den jüngsten Sohn unterstützend, der tödtlich verwundet vor ihm niedersinkt. Von besonderer Schönheit ist die in der Mitte angebrachte Gruppe eines Jünglings, welcher, am Unterleib verwundet, von seinem sich hoch aufbäumenden Pferde herabgesunken ist und mit der R. den Pfeil aus der Wunde zu ziehen sucht. Die r. Nebenseite zeigt Niobe, wie sie, in ein weites Gewand gehüllt, trauernd neben dem Grabmale ihrer Kinder sitzt. Das Grabmal, ein von einer Kuppel überwölbter Rundbau, erinnert an das sogenannte Schatzhaus des Atreus und ähnliche vor der dorischen Wanderung in dem östlichen Griechenland errichtete Monumente. Der links von dem Grabmale stehende bärtige Mann wird mit grösserer Wahrscheinlichkeit für den Pädagogen der Niobiden als für den Berggott Sipylos erklärt. Auf der l. Nebenseite sitzt rechts unten ein jugendlicher Hirt, vor dem zwei Rinder lagern. Er erhebt die R., wie im Gespräche, zu einer weiblichen Ortsgottheit, die im Hintergrunde auf einem erhöhten Terrain liegt und mit der R. den Ast eines hinter ihr befindlichen Baumes erfasst. Wie es scheint, vergegenwärtigen diese Figuren im Allgemeinen das thebanische Gefilde, auf dem der Untergang der Niobiden Statt fand, und man könnte demnach die Ortsgöttin Thebe benennen. Für den Rinderhirten ist die Erklärung auf den jugendlichen Amphion vorgeschlagen worden. Auf der l. Nebenseite des Deckels sind Attribute des Apoll, ein Rabe, der an einer Kithara pickt, ein Bogen, ein Köcher und ein Diskos dargestellt, auf der r. die der Artemis, ein Bogen, ein Köcher, zwei Spiesse, ein mit Zacken versehenes Diadem, ein Reh und ein Hund. Der Sarkophag steht auf zwei Marmorbalken, die ähnlich verziert sind wie an n. 677 (799).

B. S. p. 296 n. 427.

680 (831) **Runde Basis.**

Gefunden zu Veji in den Jahren 1811—13.

Sie trug nach der darauf angebrachten Inschrift einen der Pietas geweihten Gegenstand. Der Reliefschmuck, der vier zehnsaitige Kitharn, zwischen denselben eine rings um die Basis laufende Fruchtguirlande und unter der letzteren vier Attribute des Vulcan, Ambos, Hammer, Zange und Pileus (vgl. n. 90), zeigt, stimmt mit der Decoration des auf dem römischen Forum gelegenen, durch Münzbilder bekannten Puteal Libonis überein. Dieses Puteal muss nach der Bedeutung, welche das betreffende Substantiv in der lateinischen Sprache hat, entweder ein eingefriedigter Brunnen oder ein eingefriedigter heiliger Ort gewesen sein. Wie man darauf verfiel die Motive, welche die Einfriedigung des libonischen Puteal verzierten, auf eine massive Basis zu übertragen, die zur Aufnahme eines der Pietas dargebrachten Weihgeschenkes bestimmt war, dafür ist eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden.

Mon. dell' Inst. IV 36; Ann. 1846 p. 244 ff. B. S. p. 307 n. 440. Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom II 2 p. 403—404.

Dreizehntes Zimmer.

681 (842) **Friesfragment mit Gigantenkampf.**

Es unterliegt ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 142. Der Gigant fällt heftig aus gegen einen Gott, den wir uns auf der nächstfolgenden Friesplatte dargestellt zu denken haben. Der zurückgestreckte r. Arm macht den Eindruck, als sei er im Begriff einen Gegenstand, etwa einen Steinblock, zu schleudern. Die Bewegung des vorgestreckten l. Armes, über den ein Thierfell herabhängt, bleibt unklar. Gewöhnlich wird angenommen, dass er den Baumstamm geschwungen habe, welcher den oberen Theil des Feldes durchschneidet. Doch ergiebt sich hierbei die Schwierigkeit, dass dann der Gigant den Stamm in *unnatürlicher Weise* an einem daraus hervorragenden

Aste angefasst haben würde. Vielleicht war der l. Arm einfach vorgestreckt, um zu parieren, und wurde der Baumstamm von einem anderen vor unserer Figur dargestellten Giganten gehandhabt.

B. S. p. 316 n. 450, T. VIII 2. Overbeck Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V 2b. Vgl. Mayer die Giganten und Titanen p. 364 n. 9, p. 386.

682 (868) **Relief, Orestes und Pylades.**

Vormals im Palazzo Rondanini, 1824 erworben. Ergänzt an der Figur des Orest die Nase, beide Vorderarme, das l. Knie nebst dem benachbarten Stücke des Oberschenkels, die Unterschenkel bis beinahe zu den Fussknöcheln, an der des Pylades die Nasenspitze, ausserdem das Stück Felsen, auf dem der r. Fuss des Pylades steht, der grösste Theil des Reliefgrundes, mancherlei Stücke an den Rändern der Platte.

Dargestellt ist, wie Orestes im Lande der Taurier nach wahnsinnigem Rasen ohnmächtig zusammensinkt und ihn sein Freund Pylades, um ihn zu stützen, mit beiden Armen umfasst. Die Composition scheint erfunden für die Darstellung eines Niobiden, welcher einen verwundeten Bruder mit den Armen auffängt, und erst später auf Orestes und Pylades übertragen. War die Gruppe in der ursprünglichen Bedeutung verwendet, so blickte die stehende Figur naturgemässer Weise empor nach der Gegend, aus welcher die tödtlichen Geschosse herabfliegen. Dieses Motiv hatte bei der Darstellung des Pylades keinen Sinn und wurde demnach dahin abgeändert, dass der Jüngling den Kopf abwärts neigt zu dem Freunde, um den er sich sorglich bemüht.

B. S. p. 331 n. 469. Robert die antiken Sarkophag-reliefs II p. 178.

683 (851, 853, 854, 856, 858). **Fünf Fragmente kolossaler Porphyrstatuen.**

Sie sollen am Constantinsbogen gefunden sein, abgesehen von dem Torso n. 854, welcher nach mündlicher Mittheilung Herrn C. L. Viscontis wahrscheinlich vom Traiansforum stammt, erst kurz vor 1870 in das Museum übertragen wurde und deshalb in

dem Kataloge von Benndorf und Schöne noch nicht verzeichnet ist.

Museumsnummer 851: Die obere Hälfte des Torso einer Togastatue. Wie die Höhlung und das Zapfenloch beweisen, die zwischen den Schultern angebracht sind, waren der Kopf und der Hals aus einem besonderen Stücke gearbeitet und dieses in den Körper eingelassen. — 853: Brustfragment einer Togastatue. — 854: Torso einer Panzerstatue; er zeigt ähnliche zum Einlassen eines Kopfes dienende Vorrichtungen wie n. 851. — 856: Mittelstück einer Togastatue mit vorgesetztem r. Beine. — 858: Gewandfragment. — Die Fragmente gehören zu den besten und demnach wohl ältesten Sculpturen aus Porphyr, welche uns die griechisch-römische Kunst hinterlassen hat (vgl. n. 231). Die Bildhauer haben dem spröden Stoffe dadurch Rechnung getragen, dass sie auf die Wiedergabe nebensächlicher Motive verzichteten und nur die Hauptformen, aber diese mit grosser Energie zum Ausdrucke brachten.

B. S. p. 321 n. 457—463.

Vierzehntes Zimmer.

684 (902) Kolossalstatue eines Barbaren.

Gefunden 1841 in der Via dei Coronari n. 211 nicht weit von S. Salvatore in Lauro, einer Gegend, in welcher während der Kaiserzeit Bildhauerwerkstätten lagen. Ergänzt der r. Fuss, der vordere Theil des l. Fusses, der vordere Theil der Plinthe.

Der Barbar, welcher durch Tracht und Gesichtstypus als Dacier kenntlich ist, steht da mit resigniertem Ausdrucke, die r. Hand über das l. Handgelenk legend. Da die Statue im Stile wie in der Anordnung mit den von einem traianischen Monument an den Constantinsbogen versetzten Barbarenfiguren übereinstimmt, so war sie offenbar dazu bestimmt ein unter Traian errichtetes öffentliches Gebäude zu schmücken. Doch blieb sie unvollendet. Zwischen der Plinthe und dem unteren Rande des Mantels ist der

Marmorgrund gar nicht, zwischen der l. Hand und dem Körper nur zum Theil weggearbeitet. Überall sind die Copierpunkte stehen geblieben.

B. S. p. 349 n. 492.

685 (909) **Torso einer geharnischten Porphyrstatue.**
Vormals in den Appartamenti Borgia.

Die Arbeit ist vortrefflich angelegt, aber unvollendet. Auch hier sind die Copierpunkte stehen geblieben. Der Kopf sollte aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen werden (vgl. n. 683).

B. S. p. 352 n. 496.

Bis vor wenigen Jahren befanden sich in diesem Raume zwei Säulen aus phrygischem Marmor (paonazzetto), die 1844 auf der Marmorata am Tiberufer gefunden wurden und auf den horizontalen Flächen der Schäfte mit Inschriften versehen waren. Papst Leo XIII. liess die die Inschriften enthaltenden Stücke absägen und die Schäfte zur Decoration des Altares verwenden, der auf seinen Befehl in der Kirche S. Andrea della Valle nach dem Plane des Architekten Raffaele Francisi dem S. Andrea Avellino errichtet wurde. Die Scheiben, auf denen die Inschriften angebracht sind (n. 686), verblieben im Museum.

686 (886, 809, 899, 903) **Vier Säulenscheiben mit Inschriften.**

Die Inschriften sind für den Geschäftsgang wichtig, welcher in der Kaiserzeit bei der Lieferung ausländischen Marmors beobachtet wurde. Wir erfahren daraus, dass diese Säulen unter dem Consulate des Lucius Aelius Verus und Publius Caelius Balbinus Vibullius Pius (137 n. Chr.), also zur Zeit Hadrians, der Commission geliefert wurden, welche mit der Verwaltung des in Rom befindlichen kaiserlichen Vermögens beauftragt war. Als Empfänger wird der *Executiv*beamte dieser Commission, der Procurator Ire*aeus*, namhaft gemacht, als Vorsteher des Steinbruches

und Absender der Säulen der Centurio Tullius Saturninus, ausserdem noch die Werkstätte des Steinmetzen, dem die Vollendung der Säulen übertragen war, und die Stelle des Landungsplatzes, an der die Säulen lagerten.

B. S. p. 353—355.

687 (898) **Herme des Dionysos.**

Ergänzt die Nase, die Lippen, Stücke an den Bändern und an dem Schafte.

Die Benennung ist gerechtfertigt durch den aus Wonne und Sehnsucht gemischten Ausdruck wie durch den Haarschmuck, der aus einer Binde und zwei über der Stirn angebrachten Epheutrauben besteht. Da die kräftigen Formen keine Spur von dem weiblichen Elemente zeigen, mit dem die hellenistische Kunst das Dionysosideal durchdrang, so scheint die Erfindung dieses Typus noch dem 4. Jahrhundert v. Chr. anzugehören. Vgl. n. 789.

B. S. p. 348 n. 489. Ann. dell' Inst. 1875 p. 39. Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1131.

688 (896) **Athletenherme.**

Ergänzt die Nasenspitze, der über dem r. Ohr befindliche Theil des Reifens, Splitter am Hinterkopfe und an den Bändern, die unterste Schicht des Schaftes.

Der Kopf zeigt einen von der späteren Kunst aus dem des polykletischen Doryphoros (vgl. n. 58) abgeleiteten Typus. Der Haarschmuck deutet auf einen siegreichen Athleten (vgl. n. 70). Er besteht aus einem von einem Bande umwundenen Reifen, an dem über dem l. Ohr eine kleine Blume angebracht ist. Eine ähnliche Blume haben wir offenbar auch an dem entsprechenden ergänzten Theile über dem r. Ohre anzunehmen.

B. S. p. 349 n. 491.

689 (892) **Stücke eines Mosaikfussbodens.**

Der Fussboden, von dem diese Fragmente herrühren, stammt aus einem Gemache, vielleicht dem Speisesaale, eines umfangreichen antiken Gebäudes, von welchem ein Theil zu Anfang d. J. 1833 in der Vigna Lupi auf dem

Aventin ausgegraben wurde und das man zu den in jener Gegend gelegenen Horti Serviliani in Beziehung gesetzt hat. Der Fundbericht beschreibt die Anordnung der Decoration in folgender Weise: In der Mitte des Fussbodens war ein von erhöhten Marmorleisten umgebenes Mosaikbild eingelassen, welches vollständig zerstört vorgefunden wurde, da eine in späterer Zeit durch den Saal gezogene Mauer gerade auf dieses Bild aufsetzte. Um dieses Mittelbild liefen vier schmale Mosaikbilder herum, welche auf schwarzem Grunde das Treiben der Thiere im Nilstrome darstellten und an den vier Ecken durch Telamone ägyptischen Stils von einander getrennt waren. Erhalten haben sich hiervon nur die sechs gegenwärtig auf dem Fussboden stehenden Fragmente. An diese Thierlandschaften schloss sich dann auf allen Seiten das weisse, mit Speiseresten bedeckte Feld an. Die Reste bestehen namentlich aus Vögelknochen, Fischgräten, Theilen von Krebsen, Seeigeln, Sepien, aus Muscheln und Schnecken der verschiedensten Art, wie aus Schalen von Äpfeln und Nüssen, abgenagten Weintrauben, endlich aus mancherlei Gemüsen, unter denen Lattichblätter deutlich erkennbar sind. Um Leben in die Darstellung zu bringen, hat der Künstler ein Mäuschen beigefügt, welches an einer Nuss nagt. Der Theil des Mosaiks, welcher sechs scenische Masken und zwischen diesen allerlei Vasen wie andere Geräthe wiedergiebt, war unweit einer der Wände angebracht. Man liest darauf eine Inschrift, die einen gewissen Heraklitos als Verfertiger des Mosaiks namhaft macht. Sein Werk war offenbar durch das berühmte Mosaik des Sosos bestimmt, welches den ungefegten Boden eines Speisesaales darstellte, das verloren gegangene Mittelstück vielleicht eine Copie nach dem Taubenbilde, das Sosos in die Darstellung des Fussbodens eingefügt hatte (vgl. n. 447). Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die theils aus farbigen Steinen, theils aus Glasfluss gearbeiteten *Stifte sind feiner* als die bei dem tiburtiner Taubenmosaik

447 verwendeten.

Bull. dell' Inst. 1833 p. 81 ff. Corpus inscr. gr. III n. 6153. Braun Ruinen und Museen p. 750 n. 22. Brunn Geschichte der griech. Künstler II p. 311—312. Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 229. Overbeck Schriftquellen n. 2158—2160. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 78 Anm. 69.

Fünfzehntes Zimmer.

An der Südwand:

690 (970) **Kopf des Hermesknaben.**

Gefunden 1862 zu Ostia. Ergänzt der ganze Rand des Petasos, die Nasenspitze, die Lippen.

Der Charakter des muthwilligen Jungen ist vortrefflich wiedergegeben. Der Mund erscheint zu einem verschmitzten Lächeln geöffnet und lässt beide Zahnreihen sichtbar werden. Die Ausführung ist flüchtig aber voll Leben.

B. S. p. 379 n. 539.

691 (972) **Kopf des Attis.**

Gefunden 1861 zu Ostia im Heiligthume der Mater magna unweit des Altares. Ergänzt die in die phrygische Mütze eingelassenen Strahlen.

Der Fundort, die phrygische Mütze, der Strahlenkranz, dessen Beifügung durch die an dem unteren Rande der Mütze angebrachten Bohrlöcher bezeugt ist, der schmerzlich bewegte Ausdruck des Gesichtes (vgl. n. 695) — Alles das beweist, dass dieser Kopf den von der Göttermutter geliebten Attis darstellt. Der Typus des Gesichtes scheint aus einem nachlysippischen Heliosideal abgeleitet.

Mon. dell' Inst. VIII 60, 4; Ann. 1868 p. 411—412. Der Kopf ist hier ohne Mütze publiziert. Die aus einem besonderen Stücke gearbeitete Mütze wurde, wie mir Herr C. L. Visconti mittheilt, nachträglich gefunden und an den Kopf angefügt.

692 (975) **Mädchenkopf.**

Gefunden 1862 zu Ostia in einem antiken Gebäude, aus welchem Ziegelstempel zu Tage kamen, die auf die Jahre 117 und 134 hinweisen. Ergänzt die Nasenspitze und das Kinn.

Dieser höchst anmuthige, vortrefflich ausgeführte Kopf erhält einen besonderen Reiz durch den goldig warmen Ton des Marmors, in dem er ausgeführt ist. Da die starke Biegung des Halses beweist, dass er von einer bewegten Figur herrührt und der leise geöffnete Mund den Ausdruck eines feinen Lächelns zeigt, so liegt es nahe, anzunehmen, dass der Kopf von einer zu einer erotischen Gruppe gehörigen Mädchenfigur herrührt.

B. S. p. 381 n. 544.

An der Ostwand:

693 **Nische mit Silvanmosaik.**

Gefunden 1861 zu Ostia in einem an das Mithraeum anstossenden Raume.

Silvanus ist wie gewöhnlich dargestellt, in der L. einen Pinienzweig, in der R. ein sichelförmiges Messer haltend. Seinen Kopf umgiebt ein bläulicher Nimbus, ein Symbol, welches in der christlichen Kunst zum Heiligenschein wurde. Links von dem Gotte sitzt sein Hund; rechts steht ein brennender Altar. Die Ausführung ist roh.

Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. LM 3 p. 174 ff. B. S. p. 384 n. 551.

Sechzehntes Zimmer.

694 (1043) **Bronzene Statuette der Aphrodite.**

Gefunden zu Ostia in der vor dem Heiligthum der Mater magna gelegenen Halle.

Als die Statuette entdeckt und publiziert wurde, waren noch Reste der in ihren Händen befindlichen Attribute erhalten, welche über die Handlung der Göttin Aufschluss geben. Aphrodite war dargestellt im Begriffe Toilette zu machen. Der griffförmige Gegenstand, welchen sie in der erhobenen L. hielt, rührte offenbar von einem *Spiegel* her, in dem die Göttin ihr Bild betrachtete. Das *tark* durch Oxydierung beschädigte Attribut der R.

scheint eines jener Schäufelchen gewesen zu sein, deren man sich zum Auftragen der Schminke bediente. Die ansehnliche Fülle der Formen, welche an dieser Statue im Vergleich mit der gewöhnlichen Bildung der Liebesgöttin auffällt, ist beinah allen Aphroditefiguren eigenthümlich, welche aus Alexandrien in den Kunsthandel gelangen. Es scheint somit, dass wir es mit einem alexandrinischen Typus zu thun haben.

Mon. dell' Inst. VIIII 8, Ann. 1869 p. 211 ff.

695 (1061) **Statue des Attis.**

Gefunden im Winter 1867—1868 zu Ostia in der vor dem Heiligthum der Mater magna gelegenen Halle. Ergänzt die fünf in den Kopf eingelassenen Strahlen, die jedoch durch fünf in dem Marmor angebrachte Bohrlöcher gesichert sind.

Die Statue ist nach der auf der Plinthe angebrachten Inschrift dem Attis auf Antrieb der Göttin (d. i. der Mater magna) von Gaius Cartilius Euplus geweiht. Die Buchstabenformen der Inschrift wie die Ausführung der Statue deuten auf hadrianische Zeit. Der Körper zeigt zarte, an das Weibliche erinnernde Formen; der Ausdruck erscheint nicht schmerzvoll wie bei n. 691, sondern melancholisch resigniert. Der Geliebte der Kybele ist als Gott dargestellt. Die sein Haupt umgebenden Sonnenstrahlen, der aus Pinienzapfen, Granatäpfeln und anderen Früchten zusammengesetzte Kranz, der Strauss aus Ähren und Früchten, welchen er in der R. hält, und die von der Spitze der phrygischen Mütze emporragenden Ähren symbolisieren seine Beziehung zur Vegetation. Die unter den Ähren angebrachte Mondsichel findet ihre Erklärung in dem ihm gegebenen Beinamen »Herr des Mondes«. Die bärtige Büste, auf die sich der Jüngling stützt, scheint den idäischen Zeus darzustellen, dessen Gebiet der Ausgangs- und Mittelpunkt des Kybelekultus war. Am Mantel und an der Mütze haben sich Spuren rother Farbe, an den Haaren, der Mondsichel und den Ähren Reste einer ehemaligen Vergoldung erhalten.

Mon. dell' Inst. IX 8a, 2; Ann. 1869 p. 224 ff. Corpus inscr. lat. XIV n. 38.

Siebzehntes Zimmer.

Die drei in diesem Zimmer befindlichen Wandgemälde n. 696—698 (Museumsnummern 1063—1065) stammen aus zwei Gräbern, die 1865 an der von Ostia nach Laurentum führenden Strasse entdeckt wurden.

696 (1064) Orpheus und Eurydike.

Das Grab, in dem dieses Gemälde angebracht war, gehört nach seiner Bauweise wie nach den ältesten darin gefundenen Inschriften dem ersten Jahrhundert n. Chr. an und auch das Gemälde scheint nach seiner Kunstweise noch in dasselbe Jahrhundert hinaufzureichen.

Da beinah alle Figuren durch Inschriften bezeichnet sind, so kann über die Deutung kein Zweifel obwalten. Dargestellt ist der Moment, wie sich Orpheus, im Begriff Eurydike auf die Oberwelt zu führen, nach seiner Gattin umsieht und diese dadurch für immer verliert (vgl. n. 783). Links sieht man das Thor der Unterwelt, davor den dreiköpfigen Kerberos und den jünglingshaft gebildeten Wächter des Thores (IANITOR), rechts Oknos, dessen Binsenseil von einer Eselin aufgenagt wird (vgl. n. 372), darüber Reste von einer Pluto und Proserpina darstellenden Gruppe.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 1; Ann. 1866 p. 293. B. S. p. 401 n. 590.

Die Wandgemälde n. 697 (1065) und 698 (1063) waren an der Rückwand des anderen Grabes angebracht, rechts n. 697, links n. 698. Da ihre Ausführung beträchtlich geringer ist als die von n. 696 (1064), so scheinen sie einer späteren Zeit, etwa der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, anzugehören.

697 (1065) Raub der Proserpina (?).

Die Deutung ist nicht ganz sicher, aber doch wahrscheinlich. Wenn der Maler die mythologischen Figuren, welche sonst bei dem Raube der Proserpina gegenwärtig zu sein pflegen, ausgelassen und sich auf die Dar-

stellung des Pluto und der Proserpina beschränkt hat, so wird dies daraus zu erklären sein, dass die göttliche Jungfrau nach seiner Auffassung die Verstorbene symbolisierte und er diese Beziehung nicht durch weitere Zuthaten verdunkeln wollte.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 2; Ann. 1866 p. 309 ff. B. S. p. 401 n. 591.

698 (1063) **Scene aus einer Tragödie.**

Sie ist als solche kenntlich durch den Onkos (vgl. n. 271), mit dem der in der Mitte sitzende bärtige Mann und die auf ihn zueilende Frau ausgestattet sind. Vielleicht handelt es sich um die Erkennung des Knaben, welcher vor dem in der Mitte sitzenden Manne auf das l. Knie gesunken ist und den der letztere, heftig bewegt, mit beiden Händen anfasst. Die Geberde der heraneilenden Frau und die Aufmerksamkeit, mit welcher der oberhalb des Knaben sichtbare Mann der Rede derselben zuhört, würden recht wohl zu der Annahme stimmen, dass jene Frau überraschende Mittheilungen macht, welche den Knaben betreffen. In dem gelben undeutlichen Gegenstand, den sie mit beiden Händen vorhält, könnte man ein Zeichen erkennen, das über den Ursprung des Knaben Aufschluss giebt.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 3; Ann. 1866 p. 312 ff. B. S. p. 400 n. 589. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 124.

In dem oberen Stockwerke.

699 **Athletenmosaik.**

Die Bilder, aus denen dieses Mosaik zusammengesetzt ist, wurden 1824 bei einer von dem Grafen Velo unternommenen Ausgrabung in den Caracallathermen entdeckt. Sie dienten daselbst mit anderen Bildern, die zerstört vorgefunden wurden, als Fussbodenschmuck in den beiden halbkreisförmigen Anbauten des grossen Mittelsaales. Nachdem die Stücke auf Befehl Gregors XVI. in den Lateran überführt worden waren, setzte sie der

päpstliche Restaurator, um ein Ganzes zu erzielen, welches in der Form wie in der Ausdehnung dem für ihre Aufstellung bestimmten Saale entspräche, in willkürlicher Weise zusammen und wurden zwei Stücke, welche dieser Anordnung zuwiderliefen, in dem ersten Zimmer des lateranischen Museums untergebracht (oben Seite 483). Die meisten der Bilder zeigen Athleten, die sich zur Zeit des Caracalla in Rom überhaupt oder im Besonderen auf den mit den Thermen dieses Kaisers verbundenen Übungsplätzen hervorgethan hatten. Zwanzig Athleten sind in ganzer Figur dargestellt, sechs und zwanzig in Brustbildern. Die ersteren halten grössten Theils Siegespreise, Palmen und Kränze, in den Händen; einzelne sind mit den für ihre Kampfart bezeichnenden Attributen ausgestattet, nämlich vier Faustkämpfer mit dem Caestus, zwei Diskoswerfer mit dem Diskos, ein Speerwerfer mit drei Speeren. Während die in ganzer Figur abgebildeten Athleten durchweg als junge, bartlose Männer charakterisiert sind, bekunden die zum Theil bärtigen Brustbilder ein reiferes Alter und scheinen somit Porträts von berühmten Veteranen der Palästra. Ausserdem sind, ebenfalls in ganzer Figur, acht Gymnasiarchen dargestellt, die sich offenbar um die Ausbildung der Athleten und um die Leitung ihrer Kämpfe besondere Verdienste erworben hatten. Man erkennt sie daran, dass sie im Gegensatz zu den nackten Athleten mehr oder minder bekleidet und als Greise oder dem Greisenalter nahestehende Männer charakterisiert sind. Andere quadratförmige Bilder enthalten Gegenstände, die für die Palästra bezeichnend waren, eine Herme (vgl. n. 818, 854—858), eine Striegel (vgl. n. 31), ein Ölfläschchen (Lekythos), Sprunggewichte (Halteres), Disken, einen Kranz und Palmzweige, wie sie als Preise verliehen wurden, ein zweihenkliges Gefäss, welches zu dem gleichen Zwecke oder zur Aufnahme des feinen Sandes diente, mit dem sich die Ringkämpfer einrieben (*vgl. n. 31*). Die Athleten scheinen nach ihren Typen *zum* *ersten Theils* barbarischer Herkunft. Sie zeigen ebenso

hässliche wie gemeine Gesichter und einen Ausdruck, den man geradezu als einen viehischen bezeichnen darf. Die Ausführung ist roh. Doch lässt sich dem Mosaicisten das Verdienst nicht absprechen, dass er die Entwickelung des Muskelsystems, auf der die Stärke der einzelnen Athleten beruhte, in naturwahrer Weise vergegenwärtigt hat.

Secchi il musaico Antoniniano rappr. la scuola degli atleti, Roma 1843. Blouet restauration des thermes de Caracalla pl. IV, V, XIV. Ein Stück des Mosaiks bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 223 Fig. 174. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 753 n. 23. Friedländer Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II^5 p. 452. Es ist interessant mit den Athleten unseres Mosaiks die Urtheile zu vergleichen, welche verschiedene Schriftsteller der Kaiserzeit über diese Berufsklasse fällen: Friedländer a. a. O. II^5 p. 448—449.

Nachträge.

Vatikan.

Braccio nuovo.

Seite 14 n. 20 (38). Dieser Typus ist im Jahrbuch des archäologischen Instituts V (1890) p. 93 richtig beurtheilt. Der auf der Plinthe des syrischen Exemplares angebrachte Knabe ist ungeflügelt und hielt den Zeigefinger der r. Hand an den Mund, ist also nicht für Eros, sondern für Harpokrates (vgl. n. 501) zu erklären. Die Hauptfigur hält an einer im Palazzo Sciarra befindlichen Wiederholung ein Füllhorn in der L. Hiernach scheint diese Figur ein hellenistischer Typus der Tyche oder eine hellenistische Stadtgöttin (vgl. n. 375).

Museo Chiaramonti.

Seite 64 n. 111 (508). Milani im Museo italiano di antichità classica III p. 786 ff. schreibt das Original dieser Gruppe Praxiteles zu und bezieht darauf die Benennung »periboetos«, indem er annimmt, dass bei Plinius n. h. 34, 69 (Praxiteles . . . fecit . . . et Liberum patrem, ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant) patrem ebriolatum statt patrem, ebrietatem zu lesen sei.

Belvedere.

Seite 78 n. 128 (2). Wölfflin in der Revue de philologie XIV (1890) p. 119 ff. hält die gegenwärtige Inschrift

dieses Sarkophages für später beigefügt und glaubt vor den Versen die Spur einer weggemeisselten anderthalbzeiligen Inschrift, vielleicht der ursprünglichen, wahrzunehmen.

Cortile.

Seite 96 n. 153 (74). Die Laokoonfrage ist unterdess von Förster in den Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz (Leipzig 1890) p. 74—95, p. 428—438 ausführlich behandelt worden. Dieser Gelehrte nimmt an, dass die Laokoongruppe in hellenistischer Zeit, aber später als der pergamenische Fries und der farnesische Stier, entstanden sei. Ich kann die Gründe, welche er für die letztere Behauptung geltend macht, nicht als stichhaltig anerkennen.

Seite 101 gegen das Ende ist statt 153 (80) zu lesen 153[a] (80).

Büstenzimmer.

Seite 173 n. 247 (338). Über dionysische Hörner an Diadochenporträts vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 52.

Gabinetto delle maschere.

Seite 183 n. 255 (443). Furtwängler im 50. Winckelmannsprogramme der archäol. Gesellschaft in Berlin (1890) p. 152 begründet die Deutung dieser Figur auf Apollon durch den Hinweis auf eine besonders gut erhaltene, in Richmond befindliche Wiederholung, an deren Stamm ein Köcher angebracht ist, und schreibt die Erfindung des Originales einem peloponnesischen Künstler zu, der noch nach dem Auftreten des Polyklet durch die Kunst des argivischen Meisters Hagelaidas bestimmt wurde.

Saal der Musen.

Seite 202 n. 276 (512). Im Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 163—164 wird dieser Kopf für ein Porträt des blinden Homer erklärt und zu der Kunst des

Silanion (vgl. n. 265) in Beziehung gesetzt. Doch scheint es ganz unglaublich, dass ein in freiem Stile arbeitender Künstler, und noch dazu Silanion, der auf die äussere Erscheinung der Dinge eine besondere Aufmerksamkeit verwendete (vgl. Brunn Geschichte der griechischen Künstler I p. 397), die Blindheit einfach durch die geschlossenen Augen ausgedrückt hätte.

Saal der Biga.

Seite 257 n. 335 (n. 621). Während Guattani mon. ined. 1785 Gennajo p. 23 als Besitzer dieses Sarkophages Don Luigi Braschi Onesti namhaft macht, behauptet Welcker zu Philostratus imag. I 17 p. 309 ihn im Atelier des deutschen Malers Rehberg gesehen zu haben. Der Sarkophag stand, bevor er in den Saal der Biga versetzt wurde, in den Appartamenti Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 9).

Galerie der Kandelaber.

Seite 279 n. 374 (183). Auch dieses Fragment befand sich früher in den Appartamenti Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 5 n. 16).

Das kapitolinische Museum.

Stanza del gladiatore.

Seite 406 n. 525 (5). Kopf des Dionysos. Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 49.

Der Konservatorenpalast.

Seite 427 n. 549. Nach eingehenderer Prüfung fange *h* an zu zweifeln, ob die pompeianischen Bessel richtig

restauriert sind und demnach rückhaltslos zur Ergänzung des kapitolinischen Biselliums verwendet werden dürfen. Die mit Thierköpfen geschmückten, stützenartigen Gegenstände machen, zwischen die Sitzfläche und die darunter befindliche horizontale Leiste eingefügt, einen unorganischen Eindruck. Ausserdem haben diese Gegenstände an dem kapitolinischen Exemplare eine so ansehnliche Höhe, dass sich ihre Einfügung an dieser Stelle nur in ganz gezwungener Weise bewerkstelligen lassen würde. Nach alledem scheint mir die Frage zu erwägen, ob nicht jene Stücke dem Sessel fremd sind und an einem anderen, pfühlartigen Möbel als Lehnen angebracht waren.

Seite 447 n. 573. Die Relieffigur der Bakchantin Museumsnummer 7 ist im 50. Winckelmannsprogramm der arch. Gesellschaft in Berlin (1890) T. I abgebildet und p. 97 richtig gewürdigt. Sie rührt von einer runden Basis her, deren Reliefs, wie es scheint, Bakchantinnen darstellten im Begriff sich einem Altare und einem Bilde des Dionysos zu nahen, und die nach dem Stile wie nach der Ausführung der erhaltenen Figur eine attische Originalarbeit etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts gewesen sein könnte.

Das lateranische Museum.

Seite 484 n. 617 (10). Herr Loewy macht mich darauf aufmerksam, dass die Composition dieses Reliefs an Typen einer Gattung von Grabreliefs erinnert (des sogenannten Inselstils; vgl. Arch.-epigr. Mittheilungen aus Österreich XI p. 171), die in den letzten Jahrhunderten v. Chr. namentlich häufig auf den Inseln des ägäischen Meeres vorkommt. Er wird auf diesen Gegenstand ausführlicher an anderem Orte zurückkommen.

Seite 517 n. 666 (719). Richter Topographie der Stadt Rom (Nördlingen 1889) p. 102 ist der Ansicht, dass die am östlichen Abhange des Palatin befindliche Substruction nicht, wie bisher gewöhnlich angenomme

wurde, von dem Tempel des Jupiter Stator, sondern von dem der Mater Magna herrührt.

Seite 535 n. 657 (898). Im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 49, p. 50 vermuthet R. von Schneider, dass dieser Dionysostypus peloponnesischen Ursprunges sei.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

DATE DUE

DEC 02 1999

DEC 20 1999

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 04897 8020